

DUL
~~500~~
200

WITH COLORED PLATES.



DIE PRIMADONNA



Orpheus
aus der Oper gleichen Namens
gespielt von Mlle: Milder.

ADOLF WEISSMANN

DIE PRIMADONNA

MIT MEHREREN ABBILDUNGEN IM TEXT UND 24 ZUM TEIL FARBIGEN LICHTDRUCKEN. DIE UMSCHLAG-ZEICHNUNG VON HANS MEID

VERLEGT IM JAHRE 1920
BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

DRUCK DES TEXTES DURCH IMBERG & LEFSON, BERLIN,
DER LICHTDRUCKE DURCH ALBERT FRISCH & CO., BERLIN

INHALT

*

Für freundliche Hilfe bei Beschaffung des Illustrationsmaterials hat der Verfasser zu danken: Dem Heyerschen Musikhistorischen Museum zu Köln, dem Kupferstichkabinett in Berlin, der Lipperheideschen Sammlung in Berlin

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

*

*

*

Notenhandschriften:



VORWORT

Sie waren mir, verehrte Frau, als ich Ihnen meinen „Virtuosen“ auf den Tisch legte, freundlich und böse: eine Kränkung Ihres Geschlechts, meinten Sie. Ich schwieg und blieb stillvergnügt. Die Ueberraschung war geplant. Die Frau sollte ihre besondere Huldigung haben. Hier ist sie.

Der „Virtuose“ wollte an einigen Haupttypen der Instrumentalkunst den tragischen Konflikt zwischen der äußeren Fertigkeit und der inneren Musik in ihnen zeigen; Uebersättigung, Unzufriedenheit, Unruhe, Gebrochenheit, die in allen großen Wandernden aufsteigt; den Kampf zwischen der Technik und dem Schöpferischen, zwischen dem Zigeunerhaften und dem Bürgerlichen, das sich aus ihnen selbst und aus der Gesellschaft gegen sie erhebt: kurz, alles Problematische. Da galt es, sich auf Umrisse beschränken, um die Idee rein zu erhalten; die Einzelheit, die man kannte, um der Psychologie willen auszuscheiden; endlich auch die Frau, die soviel Spannweite nicht hat, in den Hintergrund zu schieben.

Die Primadonna ist als Typus untragisch. Sie lächelt uns kokett an. Sie liebt ihre Kleinigkeiten. Aber sie hat doch Grund, stolz zu sein. Denn schließlich macht sie ja die Oper. Die Ernsten aller Zeiten wollten sie als amüsante, lächerliche Bagatelle abtun. Was half es ihr, ihnen eine Nase zu drehen?

Man ist eben dabei, sie als Luxus zu ächten und dem Kapitalismus, dem alten Regime aufzuopfern. Sie braucht Hilfe.

Ich huldige ihr, weil ich weiß, daß ihr eine unausrottbare Liebe auch unkapitalistischer Demokraten gehört.

Und nun sollen Sie einmal sehen, verehrte Frau, wie wertvoll diese Ihre Geschlechtsgenossin ist. Ich möchte aus

den Kleinigkeiten, aus der Anekdote und Historie den Geist herausschälen, um in die Seele der Primadonna und ihrer Abarten hineinzuleuchten; den Hintergrund zeigen, von dem dieses scheinbar lächerliche Ding sich abhebt, um souverän Geschicke zu lenken; und endlich auch von dieser Unproblematischen aus in die Weite und Tiefe schauen. So muß ich Sie bitten, mit mir längere Zeit in dem Italien des 17. und 18. Jahrhunderts zu verweilen, das ihr erstes Podium ist; ihre, des Kastraten und der Welt Erregungen mit auszukosten; das Frankreich der Louis XV und XIV zu besuchen, um dann, von solchem Sprungbrett aus, Zeitgenossen und Nachkommen in anderm Lichte zu sehen.

Und der Weisheit Schluß? Nichts Reizenderes lebt unter der Sonne.

Dies alles, um mich von einem Alpdruck zu lösen und Sie zu versöhnen.

DAS EROTISCHE

In Mantua ist Festesfreude. Die neue virtuosa, la bell' Adriana ist gekommen. Fiebernd hat Herzog Vincenzo sie erwartet. Und sie hat es verstanden, Spannungen zu steigern, die eigene Kostbarkeit durch Zögern in immer helleres Licht zu rücken. Wie hat Ottavio Gentili, Impresario des Herzogs in Neapel, seine diplomatischen Künste bemühen und verfeinern müssen, um die „Sirene von Posilippo" für den unersättlichen Hof einzufangen, und nachdem ihm dies scheinbar geglückt war, die neuen Gründe und Scheingründe zu entkräften, mit denen das Weib sich von der Abrede lösen will. Nicht ohne Grund sträubt sich die Sirene. Man weiß in Neapel, daß in Mantua seit 1587 ein musikalischer Harem sich aufgetan hat. Man hört, wie Musik dem Eros sich lächelnd dort fügt. Vincenzo, der blonde, elegante Schwärmer und Eroberer, ist in Neapel gewesen, hat aristokratische Damen bezaubert und hegt Erinnerungen an sie in Wort und Bild. Aber unter den Nachrichten, die von Norden nach Süden fliegen, ist auch schlimme Kunde. Ein Opfer ist gefallen. Das Geheimnis schwebt über Caterina Martinelli, der armen Caterinuccia. Ein überglücklicher, weil von herzoglicher Gunst begnadeter römischer Vater weigert sich nicht, die dreizehnjährige Tochter, die in strenger Zucht zum Belcanto heranwächst und Glänzendes verheißt, einer Probe auf ihre Jungfräulichkeit zu unterwerfen, damit knospende Kunst sich den raffinierten Künsten eines musikbegeisterten Genußmenschen rein darbiete und die junge Primadonna ihm sich künstlerisch und körperlich ganz zu eigen gebe. Vermittelt hat Paolo Fachoni, Sänger an der sixtinischen Kapelle und Impresario zugleich. Geholfen hat auch ein würdiger Pater. Es ist die Zeit, da das neue Musikdrama, von den Köpfen der Theoretiker in Florenz

ersonnen, in Claudio Monteverdi sich mit Blut füllt. Der geniale Mann selbst leitet die Musik in Mantua. Dieser adligsten Renaissance zu dienen, sind fremde und heimische virtuose, unvergleichlich höher bezahlt als der Maestro, hier versammelt: so Madama Europa, des jüdischen Komponisten Salomone de Rossi Schwester, so Claudia Cattaneo, die Monteverdi heiratet und ihn bald zum Witwer macht. Aber unter ihnen besitzt Herz und Sinn des Herzogs Vincenzo eben diese Caterinuccia. Schon hat sie in Peris „Dafne" staunen gemacht und rüstet sich zu neuem Triumph in „Arianna", die mit Rezitativen Peris und Arien Monteverdis in Szene gehen soll. Da stirbt sie. Was ist geschehen? Man ahnt es, Herzog Vincenzo hat es verschuldet, ist erschüttert, läßt sie von Monteverdi besingen und in einem eigenen Mausoleum beisetzen. Gewonnen wird als Arianna Virginia Andreini, von Beruf Schauspielerin, doch auch dem rezitativischen Gesang gewachsen, ebenso reizend wie sittsam.

Aber unruhvoll denkt Vincenzo an Adriana Basile, jene Neapolitanerin, die das Entzücken des heimischen Adels und die Muse der Sonettendichter ist; die, den Posilipp umfahrend, mit vergoldeter Harfe ihren Gesang begleitet. Sproß einer kinderreichen Familie, Gattin des Signor Muzio Baroni und im Zuge, die herkömmliche Fruchtbarkeit fortzusetzen, erhält sie von Neapel, in dem musikalische Naturbegabung Scheidemünze ist, doch den Preis als Sängerin. Und der Frau, die den seltenen Zweiklang blonden Haares und dunkler Augen zeigt, gewährt man auch den Preis der Schönheit. Aber müde, nur für Neapel zu singen, nur von ihm besungen zu werden, auch ihres Wertes bewußt und als Kind ihres Landes auf Geldgewinn erpicht, bleibt sie nicht unempfänglich für die Lockungen des Nordens. Dort in Mantua zahlt man den virtuose Tausende von scudi. Freilich: den Harem des Herzogs bereichern mag sie nicht. Daß sie es nicht müsse, soll ihr um ihres Rufes willen bescheinigt werden: der Herzogin



Sie wird triumphieren (aus Wottier, La journée d'une comédienne).

Eleonora, der stillen, duldenden Gattin Vincenzos, nicht dem Herzog will sie dienen. Neues Bedenken: Wird sie die Luft von Mantua vertragen? Nein, lieber ins Kloster, als Neapel verlassen, So gibt es ein Vincenzo entnervendes Hin und Her. Sieben eigenhändige Briefe, denen Eleonora sich anschließt, sprechen für die Erregung des Künstlers und des Mannes.

Im Mai des Jahres 1610 also ist sie mit ihrer Familie, im ganzen sieben Personen, die Vincenzo vertraglich mit in den Kauf nehmen muß, nun wirklich abgereist, hat Rom und hier zumal Kardinal Ferdinando Gonzaga, Vincenzos zwanzigjährigen Bruder, erschauern gemacht, in Florenz alle Künstler zur Huldigung gezwungen, die bisher unbestrittene Meistersängerin Vittoria Archilei völlig eingeschüchtert und erscheint Ende Juni in Mantua. Dort kniet sofort alles vor der nun dreißigjährigen virtuosa. Jeden Freitag Musik im Spiegelsaal. Adriana weiß die Naturbegabung, die in allen Gliedern der Familie gärt, durch ihre ganz eigene Kunst für die Welt fruchtbar zu machen. Mit dem dichtenden Bruder Giovanni Battista singt sie das Madrigal: Ahi che morir mi sento. Rhapsodengleich schafft sie nach der Eingebung des Augenblicks, wird hinreißend, rührend im Ausdruck, ist unerschöpflich in Veränderungen. Der Triller, der Lauf, der Seufzer, die Pause sind ihre wechselnden, niemals übertriebenen Hilfsmittel, ihren Vortrag der Canzone zu schmücken und zu beseelen. Dahinter aber steht das die Sinne reizende Weib. Es ist wahr: die Hymnen einer über alle Maßen begeisterten Mitwelt verschleiern eher den Tatbestand, als daß sie ihn durch einprägsame Züge aufklären. Das Weib, das die Dichter als die Verkörperung aller Reize, als bella comme una Dea feiern, wird von einem nüchternen Ketzer eher häßlich als schön genannt. Andere rühmen ihre Augen als zwei blitzende Korallen und ihre alabastergleichen Zähne. Die Sängerin, die sich auf einer spanischen Kitharra begleitet, bezaubert alle. Doch findet der Hof

von Modena, den sie besucht, die Neapolitanerin Ippolita ihr an Stimme überlegen. Meister Monteverdi hält Adriana hoch. Er berichtet von ihr sachlich, daß sie vorzüglich singt, spielt und spricht. Wie die Bühnensängerin wirkt, wissen wir nicht; nur daß sie mit 2000 scudi jährlicher Gage in Hauptrollen Siege feiert.

Alles ist im Banne dieser Frau. Jung Ferdinand sendet in fliegender Hitze von Rom Briefchen auf Briefchen. Adriana erbittet von dem lustigen Kardinal lustige canzoni und frottole. Man spürt, daß sie in heiterstem Volkstum wurzelt. Aber die Frau gibt ihre Sinnlichkeit durchaus im Rahmen der Gesetzlichkeit aus. Sie läßt sich zum höheren Ruhme eines Gatten vergöttern, ja in Worten entkleiden, auskosten, hat aber einen eisernen Wall um ihre eheliche Ehrbarkeit gebaut. Auch Vincenzo gegenüber, der immer erobert und hier ganz trunken ist, besteht sie auf ihrem Schein. Aber da sind zwei Schwestern Vittoria und Margherita, heranreifende Künstlerinnen, auf die seine Lüsternheit schaut. Uebrigens stirbt der Genießer langsam ab. 1612 liegt er auf dem Totenbett. Den immer fordernden Herrn haben die Frauen aufgezehrt. Der Künstler hat seiner Leidenschaft alles geopfert. Hier Gebieter, dort Mitspieler ist er rasch und hemmungslos durchs Leben geschritten. Zwanzig Millionen Scudi: das ist die Schlußrechnung für Prunk, Genuß und Schaffen.

Einen kurzen Blick noch auf unsere Adriana. Das Erbe von Mantua wird scheinbar im gleichen Geist verwaltet. Aber Leere und Oede offenbaren sich. Francesco und Ferdinando sind nur genußsüchtige Epigonen. Monteverdi hat sich verabschiedet. Adriana reift in die Vierzig hinein, ohne an Glanz einzubüßen. Schwester Margherita wird von Neapel herbefohlen, singt, wird gefügig gemacht und dann mit irgend wem verheiratet. Schwester Tolla singt am Kaiserlichen Hof zu Wien. Die einst Sirene von Posilipp war, ist eine alternde Primadonna geworden und heimst nun doppelt eifersüchtig in Venedig. in Mailand Kränze

und Sonette ein, die Dichter im Wortrausch ihr willig spenden. Endlich wird man auch in Mantua kühler. La bell' Adriana freut sich Neapels, geht dann aber mit ihrem Muzio, dem wohlberechnenden Hüter ihrer Schätze, nach Rom. Eine Tochter Leonora wächst ihr heran, frühreif und bereit, ehrgeizigste Hoffnungen zu erfüllen. Sie selbst begnügt sich allmählich damit, in jenem Buch zu blättern, das, in Venedig gedruckt, Ruhm und Lorbeer zu verewigen scheint: il Teatro delle Glorie della Sigra Adriana Basile. Welke Blätter, die der Spürsinn des Forschers Ademollo wieder ans Licht gezogen hat.

Aber diese wahrhaft erste Primadonna mußte samt dem mitschwingenden Hintergrunde gezeigt werden, wie sie sich in klarem Umriß dem Hofe von Mantua einfügt. Hier enthüllt sich uns ein Geheimnis. Der Historiker fragt: wie ist s möglich, daß alle die Geistigkeit, die um 1600 das Musikdrama schuf, so bald von der Koloraturoper getrübt und im achtzehnten Jahrhundert völlig überwunden wird? Da heißt es nun, die seelischen Quellen aufzusuchen, aus denen das Künstlerische der Oper fließt; in die Gründe des Instinktes hinabzusteigen. Das zweite Wort erst hat die Technik. Der singende Mensch formt und verwandelt die Gattung.

Die Menschenstimme als Instrument der Liebe: habt ihr dies erkannt, so seid ihr an den Quellen des Gesanges. Das Weib als schöpferische Urkraft der Oper: habt ihr dies erkannt, so seid ihr über die Schwelle der Erkenntnis getreten. Dieses Mantua ist aufschlußreich. In Florenz wird ein künstlerisches pronunciamento erlassen: Giulio Caccini schreibt zu seinen „Nuove musiche" eine Vorrede, die warnen und erziehen will: hütet euch vor unnötigem gesanglichem Zierat. Sprache und Rhythmus entscheiden. Der Klang folge ihnen. Nach solcher Vorschrift, die dem Hirn gebildeter, in ihrer Sinnlichkeit angetasteter Menschen entstammt, tritt die Oper ins Dasein. Nicht zu Florenz, am Hofe Ferdinands von Medici, des Großherzogs von

Toscana, sondern in der mit Erotik geschwängerten Luft von Mantua wird sie ihrer Hauptprobe unterworfen. Man bewundert in der Arnostadt Vittoria Archilei, die in ihrer neuen Kunst des Einzelgesanges die erste überzeugende Sprecherin ist. Häßlich und bescheiden, unprimadonnenhaft, verrät sie den Sieg der Vernunft über die Sinnlichkeit. So ist sie auch vor Adriana verstummt, die den ungebrochenen Instinkt mit der Miene der Siegerin ausströmen läßt. Da ist in Florenz auch Caccinis Tochter Franceca, die „Cecchina" genannt. Sie spielt, singt, komponiert: ein Muster renaissancehafter Vielseitigkeit. Und doch nicht zwingend, weil Sinnlichkeit von Gescheitheit durchkreuzt, die Natur durch Künstlichkeit bedroht wird.

In Mantua regieren die Sinne. Das Herrentum der Fürsten betrachtet die Oper als seine Angelegenheit. Sie wird mit einem ungeheuren Aufwand von Maschinen inszeniert, damit das Auge nicht aufhört zu staunen. Schon das äußere Bild dieser wiedererweckten Mythologie weiß nichts vom Geist antiker Einfachheit, der hier erstehen soll. Nicht umsonst hat die gesättigte Renaissance diesen Spätling aus sich heraus geboren. Alles was sie den Menschen an Plastik, Farbe, Perspektive geschenkt hat, kann in der Oper ausgespielt werden. Und nun wird der Persönlichkeit mit dem neuen Einzelgesange ein Mittel geboten sich auszuleben. Da reißt ganz natürlich die Frau die Herrschaft in der Oper an sich als das Wesen, das der Sache und der Person am fruchtbarsten dienen kann.

Das befreite Melodische hängt an der Diskant- und Kontraaltlage, der Tenor und der Bassist treten allmählich in den Schatten. Die Sinnlichkeit von Menschen, die in freier Luft atmen, sucht den hellsten, reinsten, durchdringendsten Klang als Ausdruck der Freiheit und Fröhlichkeit. Die Männlichkeit verkörpert sich genug im Kontraalt, der im italienischen Klima maskulinen Timbre gewinnt. Das alles gibt von selbst der Frau als der Trägerin des Melodischen den Vorrang. Aber mehr noch: die Oper

muß der Schauplatz alles dessen werden, was im Weibe stark und schwach ist. Wird im Tierreich der Ruf des Männchens lockender Gesang, so entfaltet im Menschenreich das Weibchen als Opernsängerin eine für sich werbende Kraft, wenn sie die erste Scham des Sichausspielens überwunden hat. · Nun aber variiert sie das eine Thema: Liebe. Sie schmückt sich, von den Hemmungen der Konvention entlastet, auffälliger als die Frau aus dem Volke. Kann es auch um so mehr, als sie sich von der Fürstin zur Sklavin, von der Göttin zur Nymphe verwandelt. Wird sie im Kleid die Wahrheit suchen? Es schwingt Musik in ihr, die sich ihrer eingeborenen Leidenschaft vermählt. Diese ist ihr die einzige Wahrheit. So wird auch ihr Gewand vor allem ihre Reize erhöhen müssen. Zweierlei aber schwebt der Singenden vor: ihre Melodie mit dem leidenschaftlichsten Ton zu erfüllen und ihre Eitelkeit mit höchster Wirkung auszusprechen. Das eine zeugt allen Zauber der Lyrik im getragenen Gesang, das andere wird fruchtbar für das Ornament, für die Koloratur. In beidem ist das Erotische schöpferisch. Und darf sich ungehemmt ausleben, weil die Vernunft im Wort schweigt, das nur klingender Vorwand für die Arienherrlichkeit wird. Diese Primadonna ist nicht gelernte Musikerin. Sie folgt nur ihrem Ohr und ihrem Instinkt. Sie ist nur Instrument ihrer Geschlechtlichkeit, die sich anders als im Instrumentalisten unmittelbar durch einen aus dem Körperlichen herauswachsenden, jedem Reiz antwortenden Klang offenbart.

Man begreift nun, wie an der Wiege der reinsten Kunst, die je in die Welt gesetzt wurde, gerade dort, wo sie ihre glühendsten Huldigungen empfing, in Mantua die Begleiterscheinungen des Erotischen, Verführung und Kuppelei, stehen; sieht auch, wie die Ablegung aller Scheu sich auszuspielen, der Trieb, die Verwandlung in Schönheit zu vollziehen, diese ganze Mischung von Brunst und Inbrunst, von leidenschaftlicher Echtheit und Spielerei die große

Virtuosin der großen Courtisane benachbart, so daß beide Aspasia als Urahne zu verehren haben. Und findet es endlich ganz natürlich, daß der Adel und die Vernunft der Renaissanceoper vor der Wirklichkeit, vor der Weiblichkeit bald zurückweichen mußten. Schon im Beginn scheidet sich der stile recitativo von dem rappresentativo. Dieser will das Drama rein, ohne der Eitelkeit zu opfern, im Wort und in der gesteigerten Rede zur vollendeten Aussprache führen; jener macht Zugeständnisse an den singenden Menschen. Die Koloratur nimmt von einem malenden Wort ihren Anlauf, verweilt mit Liebe auf einem a oder e, haßt das i oder u, wo es zum Heulen werden könnte, ergeht sich in den trilli, die nur Wiederholungen desselben Tones, in den groppi, die unserem Triller ähnlicher sind, in passaggi, geboren aus der Diminution, den kleinen Noten über einer Silbe. Kurz: schon ist auch vom Maestro der Sängerin das ganze Rüstzeug der Arie bereitet. Der Komponist, selbst Sänger, empfindet mit ihm: ein Giulio Caccini, ein Jacopo Peri sind zugleich Köpfe und Sänger. Die florentiner Luft scheint den Köpfen günstiger. In jahrzehntelangem höfischen Dienst aber erkennt Caccini, daß der Kompromiß Lebensbedingung der Oper ist. Sie hat eine Vergangenheit: in Intermezzi, die sich zwischen Festspielen einschieben, blüht sie schüchtern auf. Sie ist gewachsen in der Commedia dell' arte, wo sie der ungezwungensten Buffoseligkeit der volkstümlichen Maskenkomödie neue Reize schenkt. Trägt auch der Karren noch die Bühne, ist er selbst die Bühne, schon wird gesungen. Freilich: der neue Einzelgesang, die neue Monodie erst gibt dem Singen eine neue Richtung. Der Mensch verjagt den Kontrapunkt. Das Tanzlied, das Madrigal, in dem bisher Stimmen oder Instrumente auf verschlungenen Wegen und ohne Liebe zum Wort miteinander verkehrten, wird zum persönlichen Bekenntnis. Francesca Caccini, die lateinisch und italienisch dichtende, singende, komponierende, ihre Schwestern Settimia und Lucia singen



MONSIEUR JELIOTTE ALS PYGMALION

es, die chitarra zupfend oder das cembalino mit Silberglöckchen tastend; allen voran aber jene vielgerühmte Vittoria Archilei, berufenste Fürsprecherin des neuen Stils. Solche Vereinigung der Künste lebt im Festsp ie, das etwa einem fürstlichen Beilager gilt, am Hofe von Florenz. Es ist wahr: die Götter sind stärker als die Menschen. Die Maschine herrscht in Himmel und Hölle. Aber es geschieht doch, daß die Klage der verlassenen Ariadne in Monteverdis Oper menschlich rührt. Und von hier spinnen sich Fäden nach Mantua, wo wir das Neue in der Beleuchtung durch das Erotische sehen; wo das Aristokratische durch das Triebhafte vermenschlicht wird; wo man zwar einen gefeierten Tenor Francesco Rasi verehrt und als Gast nach Florenz entsendet, aber doch sich mit erregter Sinnlichkeit nur vor der wahren Königin der Oper, der Primadonna, verneigt.

ROM

Es ist Zeit, sie an ihrem Ursprung aufzusuchen: in Rom. Dieses Rom des Barock webt an der neuen Kunst mit einer Inbrunst, die eine Epoche begründet; da wo Nord und Süditalien sich treffen, wird der florentiner Gedanke aufgenommen und phantasievolle Schönheit gewonnen. Die romanina, die kleine Römerin, versorgt lange Zeit hindurch die italienische Welt mit belcanto. Man züchtet Primadonnen. Aber in dem gleichen Augenblick ersteht ihr ein Wettbewerber: der Kastrat.

Man erinnert sich jener Merkwürdigkeit, die Casanova im ersten Bande seiner Erinnerungen erzählt: wie er zu Ancona in einem angeblichen Kastraten Bellino ein schönes Mädchen zu entdecken glaubt, wie er dem Geheimnis nachspürt und es schließlich zu höchster beiderseitiger Zufriedenheit enthüllt. Bellino ist in Teresa zurückverwandelt. Früher des verstorbenen Kastraten Salimbeni Schülerin und Geliebte, hatte sie ihrer Verkleidung zwar Beruf und Verdienst, aber auch Qualen zu danken, von denen sie nun der fröhliche Abate Casanova befreit. Teresa wird Sängerin in Neapel.

Dies alles geschieht ein Jahrhundert später, beleuchtet uns aber eine wenig veränderte Lage. Der Mann schlüpft in die Hülle der Frau, die Frau in die des Mannes. Papst Sixtus V. verbietet zuerst das Auftreten der Frauen im römischen Theater. Das führt zu dem seltsamsten Spiel hinter den Kulissen. Man erlebt einen Vulkanismus im Zusammenstoß der Geschlechter, der menschliche und künstlerische Entladungen hervorruft.

Bedenken wir: die Höhenlage der Menschenstimme ist zum Reich des Melodischen erklärt. Man achtet zwar auch den abgrundtiefen Baß, der das Unheimliche, das Dä-

monische, den Satan verkörpert. Aber dort oben in der erhabensten Region werden die Wege abgetastet, die zu Herz und Sinnen der Zuhörer führen. Wie sie verleidenschaftlichen, wie sie verfeinern? Den einzigen bisher bekannten künstlerischen Gesang, den Kirchengesang, hatten Knabenstimmen bedient. Sie mutierten. Da halfen Tenöre, die aber ihre Männlichkeit verleugneten und falsettierten. So war die Höhe gerettet. Die spanischen Falsettisten der päpstlichen Kapelle durften sich rühmen, diese erzwungene Lage koloratursicher zu meistern. Aber dies alles ist nur höchst entwickeltes Geschick: eine von tadelfreier Tonbildung beförderte Kehlkopfakrobatik ohne Farbe, ohne Ausdruck.

Nun räumt das werdende Barock dem betrachtenden Menschen in den Künsten plastischer Nachbildung die Herrschaft über das Objekt ein. In diesem Geiste wandelt sich das Werk. Der geschärfte Sinn für Licht und Schatten, für verschwimmende Farben, für Dämmertöne muß hier, in diesem Beieinander von Künsten, auch auf den Musiker überspringen. Auch in der Menschenstimme, dem vornehmsten Glied des Opernensembles, in dem die Effekte sich häufen, will die Nuance, das Halbdunkel nachklingen. Das Weib als Triebkraft des Einzelsanges ist entdeckt. Nun wird es die physiologischen Zusammenhänge zwischen Geschlecht und Stimme, die es mit Leidenschaft ausspricht, durch Wissen und Uebung noch vertiefen, alle erotische Sehnsucht soll durch die in schönen und immer schöneren Klang umgesetzte Empfindungsnuance noch dringender ausströmen. So sitzt die junge Römerin in den Musikschulen zu Füßen anspruchsvoller maestri. Sie darf sich nicht Ruhe gönnen: solfeggiert nicht nur, sondern lernt Literatur und Theorie. Auf breitem, gesichertem Grunde soll sich ihre Kunst aufbauen. Das Ohr soll nur sich, nicht einem begleitenden Instrument vertrauen. Das Cembalo beherrscht sie natürlich. Die Mittellage wird gefestigt und von ihr aus die Strecke nach oben und unten abgetastet.

Tagtäglich hat die romanina eine Stunde lang Unbequemstes zu singen. Das portamento, das crescendo, die abwechslungsreichste Farbengebung ist Frucht solcher Unterweisung. Aber, künftige Bühnensängerin, denke auch an das Auge des Beschauers: halte den Kopf hoch, richte den Blick aufwärts, öffne den Mund nur halb, bewege weder die Hüfte noch die Lippen, noch die Augenbrauen; gib deinem Gesicht den angenehmsten Ausdruck. Uebe es vor dem Spiegel. Dies die Vorschrift. Und an einem durch sein Echo berühmten Punkt außerhalb der Stadt kann die junge Römerin im Angesicht der Felsen die Klangwirkung ihrer Stimme selbst nachprüfen, wie sie auch den Gesang berühmter Sänger hören soll.

Aber ihre Leidenschaft wird gezügelt. Das römische Theater soll ihr versperrt bleiben. Und schon bevölkern die Bühne jene „musici", in denen die Knabenstimme durch eine Operation verewigt ist. Am Ende des Cinquecento sind sie aufgetaucht und haben sich rasch vermehrt. Was der Orient und das antike Rom zu verächtlichen Zwecken mißbraucht hat, tritt hier in den Dienst des Erhabensten. Man weiß, wie die Kirche Entrüstung heuchelt, den ersten steinigt, der die Gewohnheit gesetzlich machen will, und doch gefällig dazu nickt. Die kinderreiche Plebs kennt und teilt die Leidenschaft für schöne Diskantstimmen, glaubt ein neues Mittel zum Gelderwerb gefunden zu haben und läßt nun Knaben scharenweise binden und vom Messer des Chirurgen verstümmeln. Die Ansteckung verbreitet sich rasch. Auch der Süden Deutschlands hält italienische Wundärzte zur Kastrierung armer Landeskinder. Was hilft es, daß durch Erfahrung erhärtet wird, Entmannung sichere noch nicht die schöne Stimme; der Kehlkopf sei zu entmannen, aber nicht umzuwandeln. Unter hundert Nieten ein Gewinn. Daher Abwanderung stimmarmer Kastraten in die Kirchen und Kapellen. Das Theater will nur Verheißungsvolles. Und die hohe sixtinische Kapelle, deren falsettierende Spanier sich zunächst

gegen die neuen Halbmänner sträuben, weil sie sich bedroht fühlen, wird ihrer froh. Das unbärtige Wesen, also geschätzt, erhält den beschönigenden Ehrentitel: „Musico".

Eben entfaltet sich die Primadonna, wächst auch ihr Zerrbild heran. Doch eines, das im günstigen Falle Wunder der Technik, Möglichkeiten des belcanto erschließt. Es war und ist Sitte, das System zu verdammen. Der Rückschauende aber, der die letzten Ausläufer des Kastratentums kennt, sieht hier seelische Merkwürdigkeiten von unschätzbarem Werte aufgedeckt. Der Zusammenhang zwischen Geschlecht und Stimme offenbart sich in seltsamster Art.

Der verstümmelte Mann scheint seinen Geschlechtscharakter einzubüßen: er setzt Fett an, bekommt Busen und Hüften, mutiert nicht. Seine Intelligenz will sich verweiblichen, doch verkindlicht sich nur. Der Entmannte ist hemmungslos eitel bis zur Lächerlichkeit. Dies die Regel, die aber ihre Ausnahmen duldet. Gewiß ist: nicht alle Geschlechtscharaktere des Mannes sind beseitigt, nicht alle weiblichen erworben. Da ist der männliche Brustumfang, der einen ganz anderen Atem gestattet. Und auch die erotische Sehnsucht ist nicht überall ganz erstorben.

Nun singt dieser Halbmann. Seine Lunge beschwingt den Ton und gibt ihm eine Kraft, die sich scheinbar unermeßlich steigern läßt. Sein Sopran reicht an Umfang eine Oktave über den der Sängerinnen hinaus. Als Kontraalt ist er schon weniger auffällig. Und seine Kehlfertigkeit ist unbegrenzt. Lauscht aber dem Timbre, dem Klangcharakter seiner Stimme: da enthüllt sich, was von erotischer Sehnsucht geblieben ist. Meist bohrt sich ein durchdringender Klang ins Ohr: Hirnlosigkeit und Entmannung zugleich entfärbt ihn. Nur der Kehlkopf spielt, von maßloser Eitelkeit des soprano beflügelt, seine Trümpfe aus. Der seltenere Fall: das Erotische schweigt nicht. Das Hirn ist nicht verstummt. Und nun genießt man das

Wunder einer Mischung männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere im schönen Gesang.

Die Bewegungen des Halbmannes auf der Bühne sind linkisch und ausdruckslos. Er hat nicht die Willenskraft des Mannes, nicht die Anmut der Frau. Doch in jenem seltenen Fall mitschwingender Sehnsucht, mitschwingender Denkfähigkeit kann sich Anmut und Ausdruckswert der Geste einfinden.

Und es geschieht dies: der „musico" wird Liebhaber, wird Held. Man weiß, daß er beides in Wahrheit nicht sein kann. Aber das Melodische an sich, das hier rein aufgefangen wird und in ungekannter Kunst ausströmt, läßt in phantasievollen Zuhörerinnen schon eine erste Täuschung aufkeimen: sie beginnen, an einen feurigen, glücklichen Liebhaber zu glauben. Schon schleudert er seine sieghafte Koloratur heraus. Erotische Sehnsucht bleibt spürbar. Der Klang beschönigt, wenn die Sinnlichkeit sich an der Zwitterhaftigkeit des Ausdrucks, an der gebrochenen Männlichkeit stoßen will. Bricht der Beifall los, dann haben erregte Sinne ihren starken Anteil daran. Verbrauchte Herzoginnen geben sich gefangen. Widernatürlichkeit des Genusses scheint ihnen neue Reize, „petites douceurs", zu verheißen. Aber nicht nur sie huldigen dem berühmten Kastraten; jüngere Frauen noch erliegen körperlich dem Zauber der Kunst. Nichts bezeugt stärker die physische Einwirkung des sinnlichen Klanges auf den genießenden Menschen, von der Stendhal spricht, als dieser Triumph des belcanto über Vernunft und Instinkt, die beide auf das heftigste ablehnen. Natürlich lockt auch die Gefahrlosigkeit des Genusses: „Der Kastrat verdirbt mir die Figur nicht", sagt die Dame von Welt. Die Männer freilich lassen sich von den Halbmännern nicht gern bezaubern, widersprechen dieser Menschengattung, verachten und höhnen sie. Wie aber, wenn der Kastrat zur schönen Frau wird! Es ist ja sein eigentlichster Beruf. Dann kann die Täuschung vollkommen werden. Der Mann verliebt sich

in den Halbmann. Die schuldige Kirche wettert gegen Sodom.

Auch die Männer zwingt in die Knie der Kastrat Ritter Vittorio Loreto. Er entfesselt Rasereien der Begeisterung. „Wie viele", ruft Erythräus in seiner Pinacotheca aus, „gab es, die vor übermäßiger Lust, als wäre eine Brust dafür zu eng, sich das Gewand lösten, um ihr gewissermaßen einen Ausweg zu verschaffen, und offen gestanden, sie seien nicht fähig, sie zu ertragen!" Er wird mit Lorbeer geschmückt und mit Geschenken überhäuft. Nicht Regen, nicht Sturm, nicht schlechte Wege halten die Leute von der Kapelle der Congregation der Oratorii fern, wo er sich zuweilen während des Winters in Rom hören läßt. Florenz, der Hof Cosimos reicht ihn sich herum, aber der Kardinal Ludovisi rettet ihn für Rom zurück, macht ihn zu seinem Hausvirtuosen und hütet ihn eifersüchtig vor Plebejerohren. Er gehört zur sixtinischen Kapelle. Aber die Kirche ist Schauplatz koloraturfroher Weltlichkeit geworden, und die Nonnen rächen sich durch sinnlichsten Gesang, der wie Werberuf klingt, für das ihnen versagte Theater. Unserem Ritter Vittorio Loreto hat sein Kastratentum weder den Verstand gekürzt, noch die Phantasie ausgedörrt, noch die Weltlust getrübt. Er steuert zum Schaffen seiner Zeit bei und wird im Vortrag schöpferisch: mit klarster Einsicht in das Wesen der Musik und seiner Partie verknüpft er eine Glut der Empfindung, die der Stimme stärkste Ausdrucksgewalt gibt. Er ist ein Meister getragenen wie ausgezierten Stils und der Nuance. Und in alledem gärt verhaltene erotische Sehnsucht. Schon wirkt solche Kunst ihre Wunder. Ritter Vittorio Loreto erobert mit einem nächtlichen Ständchen eine junge Frau, die er aber angeblich den Nachstellungen ihrer Verwandten entzieht und ihrem entfernten Mann zuführt.

Diesem Stolz des ersten Kastratentums reiht sich Baldassarre Ferri aus Perugia an, der den Geschichtsschreiber Angiolini Buontempi aus dem Häuschen bringt: unbe-



SAN CARLO THEATER IN NEAPEL

weglich wie eine Statue läßt er seine Triller und Läufe abrollen, die Triller schier unendlich, die Passagen auch in der Chromatik unfehlbar, ein Riese an Atem. Der neue Amphion, Arion, Orpheus, Phönix der Schwäne und der Sänger, Sirene von Perugia sind seine Ehrentitel. Die Frauen sind trunken. Rom, Wien, Polen feiern ihn; Königin Christine rüstet ein eigenes Schiff aus, um ihn nach Schweden einzuholen. Aber schon Giovanni Francesco Grossi aus Pescia, mit dem Theaternamen „Siface", Virtuose des Herzogs von Modena und einst Kapellsänger Jacobs II. von England, an dem man Stimme und Ausdruck in Ernst und Komik rühmt, aber auch die lächerlichste Selbstüberhebung bemerkt, muß seinen Hang zu Abenteuern schwer büßen: er hat sich an der Schwester des Marchese Marsili vergriffen, wird von gedungenen Mördern auf dem Wege zwischen Modena und Bologna angefallen und endet kläglich mit gespaltenem Schädel.

Man glaube aber nicht, daß durch den Mitbewerb der Kastraten die werdende Primadonna entthront sei. In dieser mit Sinnlichkeit geladenen Atmosphäre Roms bleibt sie doch die heimliche Herrscherin. Sie neidet dem Halbmann seinen Ruhm nicht. Gewiß: nachdem sie das neue Musikdrama geweiht hat, scheint er ihr die Palme zu entreißen. Aber lernt sie nicht von ihm? Zeigt er ihr nicht, wie weit sich Ziergesang steigern läßt? Seltsam fürwahr, daß gerade in diesem Rom, das Virtuosinnen züchtet, der Frau der Zugang zur Bühne gesperrt, die Probe aufs Können verwehrt sein soll. Aber erstens: man drückt auch zuweilen ein Auge zu. Und dann: der Reiz des Verbotenen wächst. In der halben Oeffentlichkeit der Privathäuser, in der Heimlichkeit, im Halbdunkel darf die Primadonna ihre Trümpfe ausspielen. Die Tugendheuchelei belohnt sich. Man darf als Dame erscheinen und doch unter dem Mantel der Kunst alle Freuden der Ungebundenheit auskosten.

Die Kardinäle sind freundliche Helfer, wo Päpste mür-

risch versagen, weil sie ihre karnevalistisch gesinnten Römerinnen kennen. Kardinal Borghese hat seine Lucrezia, Kardinal Montalto seine Ippolita. Die Hausakademien wissen von ihren glänzenden Künsten zu erzählen. Donna Olympia, Aristokratin, pflegt die Komödie und versammelt eine gewählte Oeffentlichkeit in ihrem Hause. Kardinal Rospigliosi, der Hausdichter des Teatro Barberini, wo das Musikdrama seine fruchtbarsten Gehversuche macht, ist schon kühner: er gibt Rom das erste feste öffentliche Theater von Tor di Nona, wo verschwiegene Logen Karnevalsgenüsse begünstigen. Dieser Rospigliosi verrät seine entzündliche Seele in einem Sonett zu Ehren einer Sängerin; just der Tochter jener Adriana, die uns in Mantua grüßte: Leonora Baroni heißt sie, dolce Sirena die cori wird sie hier genannt. Das einstige Wunderkind ist zur Schönheit und Künstlerin herangewachsen, die ihre Mutter überstrahlt. Sie hat römische Luft eingesogen und ist darum schon einige Stufen höher gestiegen: singt zur Laute, spielt die Viola, wird auf der Bühne bejubelt. Auf welcher? Etwa auf der des Teatro Barberini? Dort soll sie Milton kennen gelernt und sich das Motiv für das Epigramm „ad Leonoram Romae canentem“ geholt haben. So daß also wirklich Frauen dort zu hören waren? Auch Giulio Mazzarino, französischer Gesandter in Rom, hat ein Auge auf sie. Kaum ist er Minister, bietet er seiner Herrin und Gönnerin Anne d'Autriche Rossi's „Orfeo“, führt so zum ersten Male 1646 italienische Oper und mit ihr die gefeierte Leonora neben dem Kastraten Melani nach Frankreich. Ganz ohne Dornen ist Leonoras Weg nicht geblieben. Nicht ungestraft wird eine Primadonna, Tochter einer berühmten Mutter, beharrlich angesungen. Die Schwestern Lolli waren neidisch und bewarfen beide mit Schmutz. Adriana ist in Neapel gestorben.

Das Theaterverbot für Primadonnen zeitigt noch andere Früchte: Frauen, die in Männerkleidung schlüpfen, ist ein Kardinal Lancelotti eifrig zur Hand. „Eure Eminenz hat

viel Uebung in der Kunst, jungen Männern die Hosen anzuziehen", wird ihm zugerufen.

Der auf anderer Warte stehende Rospigliosi wird als Clemens IX. Papst und verleugnet seine Dichtervergangenheit nicht. Leider stirbt er zu früh, um sein Werk zu vollenden. Aber unzweifelhaft ist dies: in jenem von ihm begründeten Tor di Nona sangen 1673 Frauen. Königin Christine von Schweden, langjähriger Gast in Rom, Bekämpferin des Muckergeistes, führte sie ein „ . . . sa Majesté y fit introduire de belles chanteuses qui charmaient les oreilles par la douceur de leurs voix et les yeux par les agréments de leurs personnes".

Ein kurzer Augenblick der Erleuchtung. Dann wieder Dunkel, das sich während des Settecento nicht lichtet. Aber auf dem heißen Boden Roms ist gewachsen, was die künftige Oper trägt: prima donna und primo uomo. Wie werden Natur und Widernatur in höherem Sinn schöpferisch werden? Sie sind auf den unbegrenzten Empfindungsaustausch angewiesen, sie brauchen eine Oeffentlichkeit, die in Rom vor der Macht der Kirche zu verstummen hat. Man erstickt vor Schwüle, die sich nicht entladen kann.

DER MARKT



Vorderansicht des Mailänder Scalatheaters.

Im Jahre 1739 spazierte der Präsident Charles de Brosses aus Dijon, ein alter Genießer von feinsten Sinnen, unter den zahlreichen Italienreisenden jener Zeit wohl der fruchtbarste, durch Venedig, die heiterste Stadt der Welt, die ihren 30 000 Fremden Ungeahntes, Niegeschautes bot: einen ewigen Karneval, eine unbegrenzte Freiheit der Sitten, eine nimmermüde Liebe zu Theater und Musik.

Hier in der Tat ist zuerst Publikum: alles Erotische, Gesellschaftliche, Technische, Oekonomische, alles Schöpferische des Primadonnentums entfaltet sich.

Die Republik Venedig wußte nichts Besseres, als den Spürsinn und den Tatendrang ihrer Einwohner einzuschläfern oder mindestens von der Politik abzulenken. Und während sie hier jeden ihrer Schritte bewachen und die Inquisition grausam walten ließ, erschloß sie ihnen

freigebig das Paradies des Genusses, in dem die Frau herrschte.

Symbol dieser Stadt ist die Maske, die man sechs Monate im Jahr tragen kann. Deutet sie nicht schon auf Theater? Ist sie nicht schon Instrument der menschlichen Komödie, die hier von unbeschwerten Menschen gespielt wird? Was sie verhüllt, dient nur dazu, anderes zu betonen. Ihr sammetnes Schwarz läßt das durch den Puder gesteigerte Weiß der frei gebliebenen Gesichtsteile um so stärker hervortreten. Gepudertes Haar, gepuderter, dem Blick halb sich darbietender echter oder unechter Busen. Ueber der kostbaren Frisur, die ein geliebter Haarkünstler mühevoll aufgebaut, erhebt sich ein nicht minder kostbarer Hut, dessen bunte Fransen kokett ums Ohr geschlungen sind. Mit Parfüms, mit Essenzen ist nicht gespart. Frankreich hat seine coiffeurs entsandt, Venedig gibt seinen „cavaliere servente“, seinen „cicisbeo“. Armer Ehemann! Nein er ist glücklich, von jenen Sorgen entlastet zu sein, die den Hausfreund zum folgsamen Hündchen, zum geplagten Sklaven seiner Frau machen. Es stand wohl gar im Ehevertrag geschrieben, daß er auf eheliche Treue keinen Anspruch habe. Nun lockt den Ehemann selbst das Abenteuer. Er geht ins berühmte, von zahllosen Kerzen erleuchtete „ridotto“, wo Pharaospiel und Frauen den Besucher empfangen. Er verliert; macht noch eine Streife durch die Piazza San Marco, wo die Menschheit sich ergeht. Man bietet ihm eine Frau an; und er findet: seine eigene Frau. Diesmal also war der argusäugige Hausfreund nicht wachsam genug.

Man spürt, wie alle Fäden zur Frau, dem Mittelpunkt der menschlichen Komödie, laufen. Diese ist mitten in das Unheimliche gebettet. Die schwarze Gondel bedeutet raschen Tod und lachendes Leben. Alles scheint auf des Messers Schneide zu stehen. Und doch ist die Lustigkeit unbefangen. Die Frau mag ein süßes Gift in die Körper träufeln. Die Satire der Parini, Barbaro, Gasparo Gozzi

mag ihre Pfeile schleudern. Nichts kann die Herrschaft der Frau erschüttern. Alle Tatkraft ist bei ihr, die ihre Reize rücksichtslos und erfolgsicher ausspielt. Und die Maske, die sie deckt, vollendet ihre Handlungsfreiheit.

So fallen die Schranken zwischen Weib und Weib: die Bürgersfrau wie die Courtisane verbindet der Hang zum Abenteuer. Laßt euch nach S. Giorgio oder Murano rudern: ein prächtiger Salon nimmt euch auf, eine elegante selbstbewußte Frau zeigt euch, daß sie gar nicht daran denkt, sich als Ware behandeln zu lassen. Nichts verrät übrigens, daß sie käuflich ist. Sie setzt sich ans Cembalo und begleitet sich mit gewandten Fingern zum Gesang. Der ist so übel nicht. So darf sie sich ruhig, ungestört von einer Obrigkeit, die ohnedies gewöhnt ist, Nachsicht zu üben, Musikerin nennen. Es ist ihr gestattet, „de s'habiller d'une manière aussi immodeste que superbe et de mener une vie scandaleuse, sans causer de scandale". Woher sie ihre Musik hat? Müßige Frage, eines Fremden würdig.

Die Primadonna ist hier die selbstverständliche Verbündete der ganzen Stadt. Nirgends findet sie wie hier den Boden für sich bereitet. Dieses Venedig ist nicht nur Bühne und Podium einer Kunst, die man als sinnlichsten Ausdruck der Lebensfreude leidenschaftlich liebt. Der Duft des Abenteuers, den sie ausatmet, und der Platz, den sie der Weiblichkeit einräumt, rufen die Primadonna hierher. Von den Tagen des musikerfüllten Giorgione, der sich rasch im Genuß verzehrte, bis zu denen Casanovas, der durch das Abenteuer flog, ohne sein Leben zu entwurzeln, ist die singende und die tanzende Nymphe die heimliche Königin Venedigs. Hier, auf dem Markt der Eitelkeiten, wird sie sich ausspielen. Es ist wahr: eine Schranke scheint sich nach oben aufzurichten. Die Regierung verbietet dem Patrizier, sie in seinem Hause zu empfangen. Der Herr Senator mag die Jüngerin der Kunst mit seinen Mitteln und zu eigenem Nutzen „ausbilden" lassen, als Ebenbürtige betrachten darf er sie nicht. Aber wer kann

es dem Patrizier im Ernst verbieten? Er hält in seinem Palast Akademien oder Konzerte, eine Hausbühne, die eigene Frau ehrt und pflegt, wenn sie nicht gar einst Künstlerin war, Theater und Musik. Am Ende ist er wohl selbst Impresario wie jener Grimani, der eine künstlerische Tradition verkörpert und die Oper San Giovanni Grisostomo eröffnet.

Dem Fremden des achtzehnten Jahrhunderts in Venedig rühmt sein Reiseführer als höchste Merkwürdigkeit der Stadt die Konzerte der Hospitäler. Und hier wird ihm bewußt, wie die Kunstliebe des venezianischen Patriziers sich vor der Frau verneigt und ihr als Mittlerin der Musik die tätigste Hilfe leistet. Ein einzigartiges Schauspiel. Oder auch keines. Man hört in der Kirche zur Vesperzeit die Aufführung eines Oratoriums. Soli, Chor und Orchester sind von jungen Mädchen, Waisen, Bastarden oder Bedürftigen gestellt. Genauigkeit, Wohlklang, Ausdruck ihres Gesanges und ihres Spiels wirken unmittelbar. Der Fremde ist zum Beispiel Jean Jacques Rousseau, französischer Gesandtschaftssekretär zu Venedig. Dieser schrullige und ohnmächtige Stümper der Liebe sieht sich zu seinem Schmerz von den Sängerinnen, in denen seine durch das Ohr verführte Phantasie engelhafte Geschöpfe vermutet, durch ein Gitter getrennt. Er muß sie sehen, verschafft sich Zutritt zum Konservatorium und lernt lauter mit Gebrechen behaftete Mädchen kennen, denen eine Göttin zum Hohn die schönste Stimme geschenkt hat. Andere wie der Baron von Pöllnitz oder unser Charles de Brosses sind glücklicher. Dieser freut sich des Anblicks einer „jungen und hübschen weißgekleideten Nonne, mit einem Granatenstrauß über dem Ohr, wie sie mit aller nur erdenklichen Anmut und Präzision das Orchester leitet und den Takt schlägt". Ohr und Auge sind gleicherweise entzückt. Die Begabung für die Koloratur macht staunen. Eine Apollonia, Zabetta oder Margherita haben ihre Anhänger. Ueberall offenbaren sich weltliche Neigungen.

Die jungen Mädchen treten wohl auch an das Gitter heran, plaudern mit den Gästen und reichen Erfrischungen. Oder das Gitter verschwindet. Man ist im Saal eines palazzo. Und führt die Musik auch ein würdiger Chormeister, so gibt es doch einen rastlosen Austausch von Blicken, die freundliche Beziehungen anbahnen. Man begreift, daß auch von hier, von den vier Konservatorien: Incurabili, Mendicanti, Pietà, San Giovanni e Paolo der reinsten Musik, dem Primadonnen- und dem Courtisanentum neue Kräfte zufließen.

Seit den Tagen der schönen Adriana, die in Venedig vor Fürsten sang und dort ihre Triumphe im Buche spiegeln ließ, hat die Oper einen gewaltigen Aufstieg erlebt. Die „romanina", in Rom am völligen Sichausleben gehemmt, wanderte aus und zog gern nach der Stadt an der Adria. Hier hat Monteverdi nach zweiundzwanzigjährigem Dienst am Mantuanerhof als Kapellmeister von San Marco in Freiheit geatmet und die Reihe berühmter maestri eingeleitet, die auch nach der Oper hinschielen. Mit der Andromeda des Jahres 1637 war ihr offizieller Beginn erklärt. Aus dem prunkvoll inszenierten Festspiel zu Ehren von Fürsten wurde sehr bald eine Aktion für das Volk. Die fürstlichen Gäste, süddeutsche und sächsische zumal, fanden sich hier ein, breiteten ihren Glanz über sie, konnten aber nur bestätigen, daß seine Majestät das Volk ein Wunder geschaffen hatte, das sie in ihre Länder überpflanzen wollten. Freilich: immer ist es das Altertum, das in dieser altitalienischen Oper renaissancegemäß zu leben scheint. Aber nur scheint. Denn die Primadonna braucht nur die Bühne zu betreten, um die Würde durch ihre Leidenschaft erst zu dämpfen, dann zu entthronen. Immer stärker scheidet sich die Kirche San Marco vom Theater San Casiano, wo zuerst das Musikdrama zu sich ladet. Man mag bei Galvani und Taddeo Wiel nachlesen, wie viele Werke und wie viele Künstler hier vorüberzogen. Uns reizt nur Leben und Entwicklung. Ein Kampf zwischen

dem Geistigen der Oper, zwischen Sprache und Rhythmus und ihrer Sinnlichkeit wird ausgefochten. Und von der Primadonna entschieden. Wenn maestro Cesti den Cavalli verdrängt, was bedeutet das anderes, als daß die Sinnlichkeit siegt! Der Chor, noch in den ersten Musikdramen nicht ganz unwesentlich, verflüchtigt sich; das Melodische wird auch in den Werken selbstherrlich. Der singende Mensch schafft an der Oper, und das Volk springt ihm bei. Man begreift, daß ein Mann wie Kretzschmar, der das Meiste getan hat, um die venezianische Oper aufzuhellen, für das Geistige Partei nimmt. Aber reizend ist es doch, den Komponisten Cesti zu sehen, wie er vielgewandt zwischen Venedig, Innsbruck, Wien hin- und herzieht, Primadonnen empfiehlt, abschätzt, dem Impresario, der Sängerin, dem Fürsten verbündet scheint und schließlich doch nur sich selbst in Szene setzen will.

So hat kaum ein halbes Jahrhundert genügt, um der Arie alles Blut zuzuführen und das Rezitativ zu verdünnen. Und die Dacapo-Arie, die emporkeimt und sich in Neapel vollendet, ist das Reich geworden, in dem alles Starke und Schwache des Sängertums sich ausspricht. Denn wie Rom seine „romanine" züchtet, so hat Neapel, in dem Erwerbssinn sich merkwürdig mit dem Hang zum Belcanto verbindet, das Vorrecht erworben, achtjährige Kinder für künftigen Gewinn zu verschneiden. Hier, wo alles zur reinen Melodie hindrängt, sie im Blute hat und dank einer glücklichen Paarung von Luft und Körper sie auch natürlich wiedergibt, kann es nicht schwer sein, von den Unmündigen die Erlaubnis zum Akt zu erhalten, die eine sogenannte Obrigkeit heuchlerisch aus Gründen der Moral fordert. Nirgends ist die Erfolgchance gleich günstig. Ein eigenes conservatorio beherbergt und entwickelt Kastraten, der Papst gestattet ihnen, das Gewand der Geistlichen zu tragen, und der Oper, die auch hier auf venezianische Art um die Mitte des Seicento ersteht und rasch emporblüht,

strömen Sänger in Unzahl zu. In einem Jahrhundert ist der Kastrat, der auch rasch welkende Opern schreibt, der Schöpfer des italienischen Kunstgesanges geworden. Pier Francesco Tosi, zuerst Sänger, dann Gesanglehrer und in London ansässig, hat 1723 in seinem bekannten Buch über den Ziergesang, das bald ins Englische übertragen und später von dem Berliner Kapellmeister Agricola zeitgemäß erweitert wird, die Theorie zum ersten Male ausgesprochen. Aber Pistocchi in Bologna, einst Lebemann, dann nachdenklich, sein Schüler Bernacchi in Bologna, Porpora in Neapel zeigen, daß das Römische nur ein Anfang war. Die messa di voce, das Tonspinnen,, die Verteilung des Atems, Grundbedingungen der Zierkunst, das alles war dort mehr geahnt als begründet und durchgeführt; das Beispiel hundertjährigen Gesanges muß hinzukommen, ein geduldiges sechs- bis achtjähriges Studium seine Folgerungen ziehen. Das geschieht: der Halbmann, der sich seiner Unvollkommenheit schämt, seine Stimme bald verliert, möchte doch die Schönheit der Höhenlage verewigen, möchte doch schöpferisch sein und schafft die Methode des Belcanto.

Wir aber, die wir die Seele des Sängers suchen, wollen nun, wo die Oper zu einer Höhe gelangt scheint, Primadonna, Kastrat, Arie und Volk im Zusammenwirken betrachten.

Hier ist eine Sünde zu gestehen: die allzu frühe Verleihung eines Ehrentitels, der erst jetzt verliehen wird. Die Bühnensängerin hat sich erst lange als „virtuosa" gegen das Histrionentum zu behaupten, um prima donna zu werden. Und sie kann es erst sein, wenn sie sich gegen die seconda donna hier, den primo uomo dort abhebt. Sie braucht eine Stufenleiter, ein Schwungbrett zum Gipfel. Die nun gewordene Oper gibt sie ihr. Diese zeigt: drei bis vier Sopranstimmen und einen Kontraalt unter kaum mehr als sechs Personen als Ergebnis einer Entwicklung, die nur der Melodie gilt. Ein solcher Tummelplatz des

Diskants gibt dem Neid besondere Möglichkeiten. In so gearteter Bühnenhierarchie prima donna zu heißen, dies wird der allerhöchste Ehrgeiz der Frau. Der Kontrakt muß es ihr verbürgen. Was muß der überhaupt nicht alles? Neben den 1000 Zechinen sichert er ihr das Reisegeld, spricht von der Familie, dem Maestro, der Garderobe, dem Hündchen, dem ganzen Arsenal von scheinbaren Nichtigkeiten, die mit ihrem Dasein verknüpft sind. Und vor allem: der Schein soll trügen. Um ihres Rufes willen verlangt sie die Angabe einer höheren als der wirklichen Gage. Ueberall Erwerbsgier im Banne ungemessenen Ehrgeizes. Schließlich kann Primadonnenlaune dem Impresario alles durchkreuzen. Was aber ist Primadonnenlaune? Herrschaftsgefühl und Kindlichkeit stoßen in einem ungeheuer reizempfindlichen Menschen zusammen. Und darunter treibt die Sinnlichkeit.

Das Herrschaftsgefühl der Primadonna fließt aus der Renaissance. Die Rache dafür, daß Malerei und Plastik sich nur an ihr berauscht haben, ohne von ihr befruchtet zu werden, auch dafür, daß die Instrumentalmusik ohne ihre Triebkraft auszukommen scheint, ist diese fortgesetzte Selbstentblößung der Frau. Sie weiß, daß sie zwischen der Gesellschaft steht, und fordert mindestens die Macht für sich. Die Funktion entwickelt den Typ. In der Luft dieses Venedig mit seiner Frauenübermacht ist ihr Kraftbewußtsein gestiegen, haben sich die vorhandenen Ansätze zur Männlichkeit entfaltet. Aber sie fühlt sich unvollkommen, ist sehnsüchtig, braucht Ergänzungen. Wunderbares Gefühl, frei von bürgerlichen Vorurteilen über Körper und Seele verfügen, den Liebhaber nach Laune wechseln zu können. Doch ihre irrende Sehnsucht weist anderswo hin. Die kleine Primadonna mag sich aus Erwerbsgier gern ihrem Beschützer verkaufen. Die große mag wohl gelegentlich einem Fürsten oder Gesandten gehören, sucht aber Nährstoff für ihre Phantasie, die ihre Begrenzung im Schöpferischen spürt. Alle ihre menschlichen Beziehungen

erotisieren sich unter dem zufälligen Trauhimmel der Musik. Der Maestro, der Impressario wissen davon ein Lied zu singen. Der Tenor, der den König spielt oder zur Leibwache gehört, bleibt ihr gleichgültig. Aber es erregt sie der große primo uomo. Der kleine ist zu einer widerlichen Karikatur des Weiblichen geworden. Schminke, Puder, Kohle dienen zur Aufbesserung eines verschwommenen Gesichts; Ohrgehänge, Halsband, Busennadel bemühen sich auffällig, die Erscheinung zu heben, furchtbar bläht sich der lasterhafte musico, „virtuoso di camera" oder „di corte", dessen Stimme, wenn sie alt geworden, durch ihr Quäken und Keifen allen Belcanto widerlegt, dessen affenartige Gebärden eine traurige Menschenabart bezeugen. Freilich gibt es unter ihnen auch verführerische Gestalten wie Porporino, Porporas jungen Schüler, der schöner ist als das schönste Mädchen. Doch auch die Schönheit ist fast stets nur Deckmantel der Minderwertigkeit. Der große primo uomo mag manche Schwäche mit dem minderen Stiefbruder in Apoll teilen: aber in den großen Momenten ist er bewundernswert. Eben noch hat er vor der Frau gekniet, die er begehrt, ohne sie je wahrhaft besitzen zu können: da bietet er ihr einen Schein der Ergänzung. In ihr selbst ist Eros überwältigend. Aber ihre Kunst hinkt immer hinter der Leidenschaft her, die zuviel umfaßt, ohne es doch auch ganz beherrschen zu können. Hier aber steht einer, der Ruhe genug besitzt, um jede Phrase auszuspinnen, alle ombreggiature, Schattierungen der messa di voce zu finden, der den Ton zu halten, zu steigern weiß und doch das rascheste Zierwerk ohne Anstoß abrollen läßt. Und in alledem eine stimmliche Kraft, die auf das Urgeschlecht zurückweist. In diesem Augenblick, da sie ihm lauscht, vergißt sie, was sie hat, und empfindet nur, was ihr fehlt. Vergißt, daß eine Natur in ihr wirkt, schafft, hemmt, und daß in jenem gerade die Widernatur der reinen Melodie alle Hindernisse aus dem Wege räumt. So kann ihm die primadonna, die ihn bewundert, hörig werden.

Wir sind mitten in der berühmten, berüchtigten Dacapoarie, die den Inhalt der Oper in sich aufsaugt. Ihre Psychologie ist: die höchste Eindringlichkeit in Können und Ausdruck zu geben, alle Trümpfe des Lyrisch-Dramatischen unter dem Gesichtswinkel des Erotischen und der Eitelkeit auszuspielen. Ein Schöpferisches will auf kleinstem Raum tätig sein und dehnt diesen Raum weit über Gebühr. Die Spannung des Ausführenden richtet sich auf diese Viertelstunde. Dann tritt völlige Entspannung, Verbrauchtheit, Ausdruckslosigkeit ein. Die Dichter Apostolo Zeno und Pietro Metastasio haben in ihren Werken Krönungen, Aufzüge, Intrigen, Verschwörungen, Schlummer-, Wut-, Liebesszenen, höchst selten den Mord einer Hauptperson gebracht. Aber dieser Metastasio vor allem, das Ideal des Textdichters dieser Zeit, Schöpfer klangvoller und klangsüchtiger Verse, muß dulden, daß der Schauspieldichter in ihm vom Ariendichter erdrückt wird. Das Rezitativ, schildernd oder fördernd, mag noch so viel Handlung aussprechen: alle Handlung fließt in die Arie. Musik als Kunst des Unwirklichen bleibt unbestrittene Siegerin. Die sogenannte Vergleichsarie heuchelt Ereignisse: das Säuseln des Zephirs, das Rasen des Sturmes, das Gleiten des Schiffleins kreuzt oft gewaltsam ihren Weg. Es heißt zum Beispiel: „Die Löwen, die Tiger lieben in ihren Höhlen, Du aber, Du Grausame, willst Dich mir versagen." Anlaß genug für einen Aufruhr des brüllenden Orchesters, der den Sänger in seinen Kreis ziehen soll. Der braucht die Eintritts-, die Zwischen-, die Abgangsarie; wacht eifersüchtig darüber, daß der andere nicht mehr, noch wirksamere Nummern habe als er selbst. Kein Terzett, selten ein Duett, in dem doch leidenschaftliche Stimmen sich zuweilen wahrhaftig bekämpfen und durchdringen, sondern vorzugsweise das Selbstgespräch ist die Form seiner Aussprache. Dieses dreiteilige Wesen gibt sich in den beiden ersten Teilen verhältnismäßig zahm, schweift nur in Wort- oder gar Silbenwiederholung aus. Kaum aber ist das Anfangs-



GIOV. BATTISTA RUBINI.

motiv wieder aufgenommen, beginnt die Variation, alle Einfachheit hinwegzuschwemmen. Noch aber hält den Sänger scheinbar die Vorschrift des Maestro zurück. Der Orgelpunkt, die Cadenz, in der auch das Cembalo verstummt, macht ihn selbstherrlich. Hat er vorher den getragenen Gesang, den canto liscio, spianato, sostenuto mit prachtvoller An- und Abschwellung durchgeführt, so wirft er jetzt Vorschlag, Triller, Doppelschläge, Mordente, Passagen auf- und abwärts wie Spielbälle aus dem Instrument des Kehlkopfs, gefällt sich in Echowirkungen und entzückt durch flötenhafte Klänge. Längst ist ihm der Takt aus dem Bewußtsein geschwunden. Ist er nun aber wirklich schöpferisch gewesen? War das alles improvisiert? Der Sänger, vom Glanz seiner Stimme trunken, hat solche Täuschung gewirkt. In der Tat aber ist er wohlgerüstet ans Werk gegangen. Er mag mehrere Verzierungsarten für die Kadenz vorbereitet haben, alle von ihm selbst entworfen. Welche von ihnen er gerade wählt, das entscheidet die Stimmung. Er spürt irgend eine Hemmung. So nimmt er die einfachste. Denn sein Gesang soll sich mühelos geben. Er ist fröhlich, unbelastet. So nimmt er die bewegteste. Ein a oder e gibt ihm Antrieb, die Passagen zu vervielfachen. Man kann über der zweiten Silbe des Wortes amato 52 Noten zählen. Die Situation, das vom Maestro gegebene Allgemeingefühl hat ihm Grund geschaffen. In ihm selbst aber warten persönlicher Timbre, Studium, Stimmlage darauf, daß sie der Augenblick zur schöpferischen Leistung emporträgt. Und so sicher es ist, daß alle seine Spannung dem Ton an sich zu gelten scheint, irgendwie ist sein zwitterhaftes Triebleben an der Gestaltung beteiligt. Verhinderte Geschlechtlichkeit spielt mit.

Die große Primadonna freilich bleibt in vielem hinter dem großen primo uomo zurück, überholt ihn aber im Entscheidenden. Sie traut den vorbereitenden Entwurf der Verzierungen ihrem Können oder dem Bruchteil Phan-

tasie, den sie fordern, nicht zu, tritt mit festem Marschplan an die Arie heran, schöpft aber aus einem gradlinigen, überwältigenden Triebleben eine Kraft des Ausdrucks, die auch die Phantasie im Augenblick schöpferisch, fruchtbar, kühn machen kann. Das Erotische und der Hang zu geschwätziger Spielerei leben sich glücklich aus. Bleibt ihr auch jene höchste Vollkommenheit des Technischen, die sie am primo uomo bestaunt, gewöhnlich versagt, so sind ihr doch gewisse Ausdrucksmittel in letzter Primitivität gegeben: die Stimme selbst, im Kastraten glänzend, hat in ihr den Unterton von Weichheit, Anmut, Sinnlichkeit, der Bruch, der Seufzer, jenes Stendhalsche „infiniment petit" klingen in ihr. Auge und Miene sind nicht nur getreuester Spiegel aller Erregungen, sie sind rastlos tätig. Denn dieses italienische Auge und dieses südliche Gesicht sind von der Ausdrucksfähigkeit, die durch die Naivität der Sinne gegeben wird. Sie sind es nicht in jenem Kastraten, dessen Auge irrlichtert und dessen Mienenspiel von unnatürlicher Fettschicht gehemmt wird. Wie aber steht es mit dem übrigen Körper, mit der Geste? Wo Musik nur Symbol des Allgemeingefühls bleibt, wo die Worte nur „étiquettes du sentiment" sind, teilt sich die Bewegung nicht immer dem ganzen Organismus mit. Aber in der Frau bleibt die Haltung natürlicher als im Kastraten. Eine Regie, die zielbewußt eintritt, lenkt und Unnatürliches mildert, gibt es nicht und braucht es nicht zu geben, wo der Geschmack nicht entwickelt ist.

Das Publikum beweist es. Im Parkett klopfen begeisterte, bravoschreiende Menschen mit Stöcken auf die Bänke, in den Logen beugen sich die Damen über die Brüstung, einige Freunde und Beschützer, „amici e protettori", sind schon hinter den Kulissen, um zu huldigen. Nicht nur Blumen, Sonette fliegen auf die Bühne, das Publikum ersteigt sie einmal selbst. Höchste Kraft der Wirkung entspricht höchster Spannung an der Rampe, von wo die Bravourarie ihr Brio und ihre Zierkunst ausströmen

ließ. Einen Augenblick später hat sich das Bild gewandelt. Lautes Gespräch, Lachen, Tellergeklapper erfüllt die Logen, mit dem Rücken sitzen einige der Bühne zugewandt. Dort aber durchmißt der Kastrat mit umherirrenden Augen unter den Klängen des Ritornells den Raum, nimmt eine Prise, plappert sein Rezitativ herunter und langweilt sich. Die Partnerin erscheint. Nun halten sie scheinbar Zwiespalt. Er, der Held, helmbuschgeschmückt, überlebensgroß. Sie, Königin, mit langer Schleppe, der ein oder zwei Pagen drollig verlegen nachtrippeln, um sie zu ordnen. Sie brüllt dem gefesselten Helden ihre Wut hinaus, er lächelt dabei dem Maestro am Cembalo oder den Masken in der Loge zu. Oder er flüstert: Zoten. Man soll, wie der Verfasser der unterhaltenden „Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien" erzählt, die in Neapel üppig wuchernden Bühnenzoten dort gesammelt und im Druck veröffentlicht haben. Wir sehen die Hochspannung der Bravourarie von der Abspannung und Verbrauchtheit abgelöst.

Dieses Venedig, das den Typ des internationalen Bühnensängers bis zur Vollendung entwickelt, und jenes Neapel, das die reine Stimmschönheit mit Leidenschaft sucht, werden uns die Profile der Berühmtheiten der Zeit im Brennspiegel zeigen. Die beiden Städte, geschieden in ihrer Eigenart, aber durch die gleiche Theaterlust verbunden, geben uns den Querschnitt der italienischen Oper, die allerdings in jedem Provinzstädtchen sich niederläßt und in Mailand, Turin, Parma, Florenz ihre großen Zweigstellen unterhält. Dazwischen Bologna, „le grand séminaire de la musique", „le grand magasin", wo die „sensali", die Bühnenmakler, mit den Gesangsmeistern versippt, ihre Größen auf den Markt werfen. Hier ist der Herd des Agententums, hier der Ameisenhaufen oder das Wespennest, aus dem der verzweigte Opernbetrieb des In- und Auslandes gespeist wird. Es herrscht höchste „Aktualität". Aller Heißhunger gilt der Spanne Zeit, zwischen dem 26. November und dem Aschermittwoch, wo die Oper

spielt. Alles kreist hier um die Beziehung zwischen Mann und Frau. Nicht auch um das Geld? Gewiß werden die Tausende von Dukaten mit Gier gesucht; denn im Hintergrunde der Theaterherrlichkeit lauert ein Gespenst: Stimme und Schönheit welken rasch, man muß sie ausmünzen. Dem Karneval der Lust kann der Aschermittwoch der Oede folgen. Die Hochspannung des ganzen Organismus, die ihre Krisen hervorruft, will auch eine nüchterne Seite. Aber die Nüchternheit weicht der Macht der einen Tatsache: dem Eros. Um seinetwillen dieses fieberhafte Sichausspielen, der prunkhafte Aufputz, der Aufwand aller Kräfte, die den großen Moment gebären; um seinetwillen auch die Kämpfe, die zwischen den Sängerinnen auftauchen und die Gesellschaft entzweien. Die „donna di teatro" umwerben ihre Berufsgenossen: der Gesangsmeister gängelt sie von Anbeginn. Seine erste Stunde besteht darin, ihr Liebe beizubringen. Er scheint ihr der Gott, der aus dem Nichts erschafft. Und während er sie lehrt, ihre Sehnsucht herauszusingen, lenkt er eben diese Sehnsucht zu sich hin. Er kennt die voll- und die schwachtönenden Stufen ihrer Stimme. Jede Arie wird daraufhin angesehen, ob sie ihr günstig ist oder nicht. Ist sie's nicht, dann fällt sie. Und man sieht die Streitigkeiten zwischen dem Gesangsmeister und dem schaffenden Maestro voraus, der gerade diese unter seinen 24 Arien liebt. Der Impresario soll entscheiden. Gegen die Primadonna? Unmöglich, denn Geschäft und eine Neigung, die in ihm aufgekeimt ist, hindern es. In dem Werk zeichnen sich die Spuren der dreiköpfigen Verschwörung ab.

Der Gesangsmeister scheint Herr und Berater der Primadonna, die er nicht nur gehen gelehrt hat, sondern als zinsbringendes Kapital verwertet. Mit Bedacht hat er die Mittellose, in der er künstlerische Verheißung spürt, scheinbar ohne Entgelt unterwiesen. Sie bleibt ihm mit einem Teil ihrer Einkünfte hörig, wie sie ihm den Ruhm mehrt. Schon aber nähern sich unserer Primadonna jene melodie-

wütigen Engländer, die von Markt zu Markt reisen und die berühmtesten Namen in das Stammbuch ihrer Eroberungen einzeichnen möchten. Und die Chronik meldet: Der englische Mylord X. ist mit Signora Baretti verschwunden. Man erzählt es sich im Salon der Fürstin Borghese bei irgend einer glänzenden Abendmusik. Die Atmosphäre des Abenteuers trägt und bezaubert. Das Abenteuer hat auch eine Frau nach Italien geweht, deren „Remarques sur la musique et la danse en Italie“ manch kluges und aufklärendes, manch geistreich-mokantes oder auch unüberlegtes Wort zur Musik der Zeit beisteuern: Sarah Goudar, die schöne katholische Irin, als Sechzehnjährige noch Schenkmamsell in irgend einem Winkel Londons, dann von dem Abenteurer Goudar, dem Genossen Casanovas, entführt und geheiratet, später in Neapel zur vollkommensten Weltdame geworden, bezaubernd an Stimme und Kunst, aber inmitten von Hochstaplern und Falschspielern doch auch Rückfällen in eine halbweltliche Vergangenheit nicht abgeneigt, also daß die Königin in ihr eine glückliche Nebenbuhlerin erkennt und kurzerhand ihre Ausweisung befiehlt.

Auch in Neapel ist seit Adriana Sumpfluft geworden. Hier mischt sich ursprünglich Spanisches dem Italienischen. Der Instinkt scheint durch Würde gebändigt. Die Ehrbarkeit des Familiensinnes wird auch durch die Eifersucht der Ehemänner verbürgt, die den Dolch im Gewande tragen. Man erinnert sich, daß die Treue der Sirene von Posilippo, soweit nachweisbar, weder hier durch die Hymnen der Dichter und der Nobili noch in Mantua durch die Versinnlichung der Hofkunst erschüttert wurde. Dem Urinstinkt naiver, kulturloser Menschen, der sich in Neapel hemmungslos für den Bevölkerungszuwachs im Rahmen der Familie betätigt, verbündet sich der andere, der den kleinen Leuten die Mehrung irdischer Güter durch Erraffen aller Erwerbsmöglichkeiten und durch Sparsinn

befiehlt. Das Ziel, mit Kunst Geld zu machen, den Lebensabend durch den Besitz, den man aus aller Herren Ländern heimträgt, zu verschönen, bleibt unverrückbar. Freilich ergeht sich daneben auch der leichte Sinn, der ein solches Ziel auf anderen Wegen zu erreichen sucht. Und die Nobili, in schwüler Luft und himmlischer Atmosphäre der unbegrenzten Versüßung des Nichtstuns hingegeben, kommen lasterhaften Neigungen entgegen. Kaum ist daher die Oper alla veneziana zu Neapel im Teatro San Bartolommeo erwacht, haben die besten Familien die Entgleisung von Gatten und Söhnen zu fürchten und zu beklagen. Die fremde „virtuosa" bringt zuerst Verwirrung in ihre Reihen. Aber die Heimat selbst ist fruchtbar. Man erlebt bald ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie die Frau aus dem Volke auf vulkanischem Boden gute und schlechte Instinkte für die Oper aufrührt. Kein primitiveres Bohemetum läßt sich denken. Gulia oder „Ciulla" de Caro kommt aus den Tiefen herauf: Sie ist Tochter eines Kochs. Liebe ihr Gewerbe. Aber die Musik ist ihrer Erotik unlöslich verschwistert. Wie diese hier nichts ist als hüllenlose Geschlechtlichkeit, so wühlt auch ihre Kunst zunächst im Gassenpfuhl. Bänkelsang ist die erste Stufe; die niederste canzone. „La vacchetta" gröhlt sie hervor. Aber schon haben Nobili Feuer gefangen. Man schickt das Weib ins Kloster. Sie kehrt zurück mit dem festen Willen, sich einen Platz in San Bartolommeo zu erobern. Die neue „virtuosa", durch die Verbindung mit dem Adel sicher gemacht, fordert auf öffentlichem Spaziergang mit buntbebändertem Hut und dem Stock in der Hand die gute Sitte heraus. Sie läßt einen ihrer Liebhaber das Theater für sich mieten, beruft Sängerinnen, schafft ihnen in ihrem Hause die vollkommenste Freiheit, tritt in dem wohlerzogenen „Marcello in Siracusa" selbst auf und bleibt in den Koloraturen stecken. Aller Spott ergießt sich über sie, sie läßt sich nicht einschüchtern. Man verpönt sie wegen ihres Lebenswandels, selbst Sänger meiden das Haus. Aber die unver-

wüstliche Frau findet, nachdem sie wahrscheinlich ihren ersten Mann gewaltsam beseitigt hat, einen jungen Gatten und kann nun noch zwanzig Jahre ehrbaren bürgerlichen Daseins genießen.

Dies ist eine Laufbahn, aus der Rohheit der Triebe zielbewußt geformt, von psychologischem Reiz, aber künstlerisch nicht fruchtbar; unmöglich in Venedig mit seiner damals viel entwickelteren Opernkultur. Aber die Conservatorien züchten „maestri compositori", die in diesem Klima zugleich „maestri di canto" sind. Halbe Kinder haben sich schon mit ahnenden Sinnen die Geheimnisse der Kunst erschlossen, die kontrapunktische Uebung wird unter ihren schreibseligen Fingern zum Werk, und die ungefiederten „Nachtigallen" vergessen die Schande ihrer Entmannung, da sie von rasendem Beifall gehätschelt werden. Alessandro Stradella, den die Sage zum berühmten Sänger und Liebestragödienhelden gemacht hat, der viel wesentlichere Alessandro Scarlatti, der in zahlreichen Kammerkantaten seiner verweichlichenden Oper ein Gewicht gegenüberzustellen sucht, Vinci heben das Niveau und das Selbstgefühl des neapolitonischen Maestro. Die Urinstinkte aber leben sich aus. Eine schon erwähnte und erklärte Seltsamkeit, die Huldigung von Frauen für einen Kastraten wird aufdringlich im Falle des Matteo Sassano. Der Volksmund, der wie nirgends in der Welt Bühnen- und Kosenamen spendet und damit den Sänger zum Gemeingut erklärt, hat den schönen Jungen „Matteuccio" „il rossignolo di Napoli" genannt, die neapolitanischen Damen rasen, als er ihnen zu Ehren in einer Serenata zu Posilippo die Rolle des Adonis spielt. Vielfarbige Erotik im Sonnenschein der Kunst. Aber der Skandal begleitet den neuen Vizekönig, Herzog von Medinacoeli, der von Rom seine „Giorgina" mitbringt: die ausgezeichnete Sängerin bezeugt nicht nur den erlesenen Geschmack eines Mannes, der der Oper in Neapel mit seinen Privatmitteln beispringt; die Frau ist ihm treueste Gefährtin und läßt ihn auch dann

nicht, wenn Ungnade und Gefängnis ihn als gestürzte Größe zeigen.

Hohe Kunst, Laster, Glaube, Aberglaube, Verbrechen wohnen hier wie nirgends nebeneinander. Neben der Kirche liegt das Theater, das ihrer zu spotten scheint. Die Courtisanen aus dem Bereich der guten Sitte zu entfernen, ist Ziel der Obrigkeit. Die „donne di teatro“ aber, oft genug mit ihnen gleichbedeutend, wären von berufswegen nicht oder nur für Monate aus dem Weichbild der Stadt zu verweisen. Auch das gelingt nicht leicht, wo sie den Adel zum Verbündeten haben. Es ist wahr: die große Primadonna, vom Vizekönig oder König beschirmt auch beständiger in ihren Neigungen, bleibt im allgemeinen unbehelligt. Die Luft des Abenteuers aber umweht sie alle, die diese Parthenope aufsuchen.

Doch was zur Siedehitze bringt, fordert auch grimmigste Satire und Parodie heraus. Auch diese gibt Atmosphäre. Zu viele Sängerinnen, die halbwüchsig, halbfertig die Bühne betreten; zu viele Primadonnen, die mit einem durchsichtigen Lügengewebe ihre Unzulänglichkeit verhüllen wollen. Dieses halb kindliche, halb raffinierte Wesen, das Arien streichen, versetzen, ändern läßt, das die Sinnlosigkeit verkörpert und mit Eigensinn verficht, das, in jedem Schritt abhängig, doch selbstherrlich und aufrührerisch wirkt; der Kastrat, der, im Schnürleibchen, die eine Hand in der Westenöffnung, die andere in der Tasche, mit zusammengepreßten Zähnen und halbgeschlossenem Munde singt; die sogenannte „Mutter“ der Sängerin, die Ge'd, Sonette, Verehrer sammelt und jede Mitsängerin niederkeift; die hübsche „Nichte“, die jüngste Semester für die alternde Primadonna heranlockt und dann zu sich ablenkt: das alles und noch vieles andere erzeugt Gegenwirkung. Die Dichter, die ihre Worte mißhandelt, die Musiker, die ihre Stimmführung verachtet sehen, wollen ihre Rache nehmen und die Oper mit dem Fluch der Lächerlichkeit belasten. Zwei Jahrhunderte lang ergießt sich der Spott



Isabella Colbran

über sie. Aber der Betrieb muß seine Hochblüte erreicht haben, um für die Satire völlig reif zu sein.

Den verärgerten Dichtern und Musikern entstand ein Sprecher in Benedetto Marcello. Sein „Teatro alla moda", in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu Venedig erschienen, schlug ein. Der Mann selbst war mit der vollen Rüstung eines Maestro und Kritikers ans Werk gegangen. In ihm erhob sich vor allem der beleidigte Kontrapunkt gegen dieses Zwitterding Oper. Hier ist alles Geschütz aufgefahren, das entartete Wesen zur Strecke zu bringen. Und der Beifall, der von ernsten Menschen wie dem höchst beteiligten Metastasio kam, schien das zu bestätigen. Das Büchlein wurde immer wieder gedruckt, kam natürlich auch rasch nach Neapel, steckte an und senkte seinen Inhalt in alle Schriften über die italienische Theaterkultur des achtzehnten Jahrhunderts. Lesen wir's heut, so überrascht zweifellos das hohe Ethos, der Glaube an die Macht der Vernunft. Aber die Satire bleibt doch lahm, weil sie mit geschwungenem Bakel auftritt. Sie fängt amüsant an, ermüdet aber in der Mitte, weil sie eine Lektion wiederholt; ist schließlich die Entladung eines opernfremden Musikpedanten, der in seinen Werken selbst mit hölzernen Koloraturen sündigt; und man gönnt ihr die gelehrten Anmerkungen, mit denen sie Alfred Einstein in seiner sorgsamen deutschen Uebersetzung behängt. Der Mensch, der die Triebkräfte der Oper nicht spürt, der fischblütig Schwächen verzeichnet und doch nur den Durchschnitt und nicht einmal diesen trifft, wird nichts gegen die Gattung vermögen. Man ahnt, daß die arienselige Primadonna oft nur eine „orecchiante" ist, daß sie ohne musikalisches Wissen und nur von ihrem Ohr abhängig ist; begreift, daß die Violinen sie, die den Einsatz ängstlich vom Kapellmeister erwartet, im Einklang begleiten. Aber was beweist das gegen ihr Blut, das in ihr aufbegehrt und das Melos trägt! Und dieses selbst will ja so unverfälscht wie möglich, so ganz ohne kontra-

punktische Belastung auftreten. Noch ist die Zeit für die Reinigung der Oper nicht gekommen, und wer sie will, muß ihre Sünden leidenschaftlich durchlebt haben.

Wetterzeichen sind freilich nicht zu verkennen. Aus dem Schoße der „opera seria" selbst steigt der Widerspruch auf. „On dirait, que leurs tragédies sont tragiques par les actions, et comiques par la manière de les traiter". Der gekränkte Wirklichkeitssinn nimmt seine Rache in den Buffoopfern, die als „intermezzi" zwischen den Akten und auch für sich allein das Strahlende herabziehen. Und die zurückgesetzten Stimmgattungen, der Baß zumal, marschieren mit lustigen Einfällen gegen diese ewige Primadonna. Neapel fängt den Spielball, der ihm von Venedig zugeworfen wird, nicht nur auf, seine improvisierende Springlebendigkeit weiß die Stegreifkomödie, die von den Höfen zum Volk zurückgekehrt ist, schöpferisch zu machen. Auf den Straßen, auf den Plätzen, in zwei Theatern tobt sich die Lust am Komischen aus und zieht die Musik hinter sich her. Die erhabene Koloratur mit ihren rasenden Noten zu verzerren, wie rasch ist das getan! Ein breites und lächerliches Gesicht, in dem ein mit Drachenzähnen besäter Mund sich auftut, eine ungeheure Perücke, ein Ungetüm von Hut: solche und noch andere Dinge schmücken die Typen, die den haarsträubendsten Unsinn, die gemeinsten Zoten und die geschmackloseste Situationskomik erfolgsicher auftischen. Selbst die Pathetiker Scarlatti und Vinci bleiben da nicht stumm. Hier können ja die Stimmen nach Laune gegeneinander geführt werden, hier kann allmählich ein Finale wachsen. Und da hatte man sie auch, die Primadonna: schon 1728 wird eine Buffooper „La Cantarina" bejubelt, in der die Sängerin, die Mutter, die deren Geschäfte betreibt, die Dienerin, die Intrige und Liebesverkehr mit Geschick lenkt, und alle bestimmenden Personen des Theaters abkonterfeit werden. Glückliches Neapel, in dem Uebertreibung hier, Ueber-

treibung dort hart nebeneinander wohnen und die Musik in beiden Lagern ihren Segen dazu spricht.

Indes fahren Primadonna und Kastrat, tänzelnd und doch ernst, im Siegesbewußtsein durch Europa. Venedig, das sie gezeugt, Neapel, das sie entwickelt, ihr Zerrbild vertausendfältigt und gehätschelt hat, sind die großen Stationen für den mittel- und osteuropäischen Markt; der kaiserliche Hof des südlich gerichteten Wien will sie in Reinkultur, und mag es auch den Hofdichter Apostolo Zeno dort frieren, mag auch der viel seßhaftere Pietro Metastasio die Kälte der Wiener Frauen beklagen, die der Tod eines Innigstgeliebten nicht in einer Partie Piket unterbrechen würde: es ist und bleibt das erste außeritalienische Reiseziel des internationalen Singvogels, dem ein Musikkenner wie Karl VI. Gold und Lorbeer spendet und selbst Maria Theresia mit ihrer Keuschheitskommission die Bewegungsfreiheit nicht nehmen kann. Dann aber werden die kleinen süddeutschen Residenzen, der württembergische und der bayerische Hof zumal, dem Diskantisten tributpflichtig. So gern sie auch ihren Lohn in freier Wohnung und Verpflegung, Holz und Licht leisten: sie müssen für die Genüsse des Ohres und des Körpers ihr teures Gold opfern. Und wie alles in Stuttgart und Ludwigsburg der Primadonna versklavt ist, bezeugt uns wieder lächelnd Casanova.

Aber die Signora „Pelatutti", die Abhäuterin, wie sie Benedetto Marcello ausnahmsweise witzig nennt, die den In- und Ausländer häufig zum Arzt und Apotheker bemüht, dehnt ihre Marktgängigkeit noch viel weiter aus. Schon 1685 finden wir in Venedig den Kurfürsten Johann Georg III. von Sachsen ganz benommen von dem überraschenden Schauspiel der Frauen auf der Bühne. Doch ist der sächsische Kurprinz, der musiktoll Signora Angioletta, der singfreudigen Gattin des reichen venezianischen Kaufmanns Bianchi lauscht, erst berufen, das immer italienfreundliche Dresden zum

Vorort Venedigs zu machen. Und das Berlin Friedrichs des Großen wird angesteckt.

Dies ist zu beachten: was der Markt für den Karneval an Primadonnen und Kastraten zufällig zusammengeführt hat, schließt sich zum Kreis. Eben noch neidete ein Sänger dem anderen Gold und Ruhm: im nächsten Augenblick sind sie einig in der Kabale und stiften Verschwörungen. Händel kommt nach Dresden und sucht taktvoll Sänger für London. Dort würden sich die sächsischen 2—5000 Taler in ebensoviele Pfunde verwandeln. Genug, um den Streit vom Zaun zu brechen. Und der Kurfürst, der diese heute gegen-, morgen miteinander schürenden Menschen bezeichnet als „Volk, dem Keßl r Gesinde nicht ungleich, sich sobald wieder versöhnt als ereiffert, deswegen eben mit ihnen Geduld zu haben", ist fürwahr ein weiser Mann.

Doch scheint zunächst das heißhungrige London, das nicht nur zahlt, sondern auch ehrt und selbst die Heirat zwischen der Sängerin und dem Aristokraten duldet, alles mit Erfolg zu überbieten.

Von Neapel bis London und selbst bis Petersburg weitet sich der Markt. Der Reisewagen, der Sänger trägt, rollt unaufhörlich. Unsummen an Reisegeld werden verlangt und erschwindelt. Der reine, sinnliche Ton und der Mensch, der Sinnlichkeit verbreitet, werden leidenschaftlich gesucht. Was in Italien aus höfischen Anfängen durch den Austausch zwischen Kunst und Volk zur halb ernstgenommenen „opera seria" geworden ist und sich in der Bravourarie zusammenfaßt, wandert nach dem Norden, um dort wieder die Weihe von Höfen zu empfangen, die nun diese Kunst der Kunstlosigkeit eines ihnen fremden Volkes entgegenstellen. Fürst und Primadonna paaren sich: jener sieht in ihr das Instrument eines nur ihm erlaubten Sinnesgenusses; diese, voll der erotischen Kraft, die ihre Kunst atmet, braucht den Luxus und den Glanz, um gedeihen zu können. Ist sie gesellschaftlich nicht vollwertig, so betrachtet auch sie den Fürsten wenigstens als ihr Instrument

und als das Mittel, ihr nach so viel Sonne den friedlichen Genuß milder Dämmerung zu schaffen. Denn immer schwebt ihr doch die Endlichkeit einer Kunst vor, die an einen gebrechlichen Körper gebunden ist: gebrechlich gerade an dem entscheidenden Punkt, wo Klang und Nerv sich treffen und Verbrauchtheit der Sinne sich am frühesten und sichersten verrät.

Und wie sie so als Kind des Volkes, seine Urinstinkte aussprechend, Tiefen und Höhen der Gesellschaft bindet, wie sie so zwischen dem Volk, das sie zur Entwicklung, und dem Fürsten, der sie zur Veredlung seines Müßigganges braucht, all ihr Schöpferisches entfaltet, das eben zeigt uns die Primadonna auf ihrem Zuge durch Europa.

HALBGOTTINNEN


Die Bettleroper von William Hogarth.

Auf dieser durch den Markt bevölkerten europäischen Bühne sollen nun die Hauptspieler auftreten. Da sind Namen, die vielleicht einmal ans Ohr geklungen haben, nun aber wesenlos geworden sind. Es genügt nicht, sich damit zu trösten, daß dem Mimen die Nachwelt keine Kränze flicht. Wir stehen immer wieder stumm vor einer Tatsache: die Hilfsmittel einer Kultur, deren Mitträgerinnen diese Persönlichkeiten waren, reichten nicht hin, ihr Bild fest zu prägen. Da gab es noch nicht anderthalb Jahrhunderte einer Kritik, die jeden Zug zu erhaschen und mit immer feineren Organen der Sprache zu bannen suchte; da gab es keine Technik, stark genug, den Klang aufzufangen und aus ihm herauszulesen, was das nachschöpferische Wort nicht sagen konnte. Man vergötterte und verdammte. Man beschrieb wohl auch, blieb aber auf

halber Strecke stehen. Der Aesthetiker Schubart begann tiefer zu schauen. Aber eine Zweiteilung der genießenden Persönlichkeit schien unmöglich. Und in der Tat: gebrochene Naivität mag Organe verfeinert haben, sie hat schließlich auch die Welt entgöttert.

Nun heißt es, die Halbgötter wieder in die Welt zu setzen, vom Staube zu befreien, was zu modern begann. Schon steigen die einst berühmten Menschen aus der Versenkung auf. Nur berühmt? Sie haben nicht nur an der Oper mitgeschaffen, sie lenkten hinter den Kulissen die Geschicke von Völkern. Die Primadonna, die Instinkte weckt, saugt auch Kräfte auf. Sie redet der Phantasie zu und der Vernunft ab. Wie sie die Wirtschaft des Landes beeinflußt, so auch die Politik, deren gerade Wege sie kreuzt. Und wie vieles andere noch wandelt sich unter ihrem heißen Atem!

Noch einmal: diese Hauptspieler der europäischen Bühne treten auf. Und wir wollen, wenn möglich, miterleben, wie sie mit dem Mann für ihre Kunst schöpferisch werden, wie sie sich hassen und die Gesellschaft zu leidenschaftlicher Parteinahme zwingen; wie sie endlich aus beschaulicher Ruhe auf ihr gehetztes Leben zurückblicken und neidlos ein neues Geschlecht im Vollgenuß des Ruhmes sehen.

Im Jahre 1772 besuchte der englische Musikschriftsteller Dr. Charles Burney auf seiner Reise durch Deutschland Wien, das buen retiro ausgedienter Sänger und fand dort zwei Matronen: Faustina Hasse und Vittoria Tesi. Wie alt waren sie doch? Schon hier beginnt das Romanhafte ihres Daseins. Das Alter einer Primadonna war selten genau nachzurechnen. In einer Zeit, wo sie oft schon mit fünfzehn Jahren die Bühne betrat, begann die Verschleierung des Geburtsdatums sehr früh. Gewiß ist, daß beide um das Jahr 1700 geboren wurden und schon im zweiten Jahrzehnt anfingen, berühmt zu werden.

Die berühmtere von beiden ist Faustina Hasse. Man

hat im 19. Jahrhundert mehrmals ihr Leben beschrieben: romanhaft und auch treu. Die Frauen forderten diesen Tribut an ihr Geschlecht. Das 20. Jahrhundert, das nüchtern Kränze zerzaust, kennt solche Ansprüche nicht mehr. Um so notwendiger scheint es, diese Gestalt noch einmal zu beschwören: nicht indem man die Ereignisse dieses Lebens erzählt, sondern aus Person und Schicksal die Prägung und Begrenzung des Ausnahmetypus schöpft. Denn daß der Typus der Primadonna nur in einem kleinen Kreis hervorragender Menschen eine Höhe erreichte, die den Nachruhm rechtfertigt, ist unzweifelhaft. Faustina Bordoni, die eine Hasse wurde, beweist nicht nur die oft bewiesenen Zusammenhänge zwischen der Kultur des Südens und des Nordens. Sie zeigt, wie die Sinnlichkeit einer Vollblutsängerin sich im Zusammenwirken mit dem Mann verfeinert, wie sie als Frau in Rasse und Geschlecht entscheidet, aber durch den Mann zu gesammelter Kraft angespornt und so schöpferisch gemacht wird. Venezianerin, mitten in einem Opernbetrieb aufgewachsen, der alle guten und schlechten Instinkte gegeneinander führt, in Wien gefeiert, dann in London von einer Partei gegen die andere ausgespielt, immer von hemmungsloser Leidenschaft, bindet sie sich als etwa Dreißigjährige an einen geborenen Deutschen, dem Italien das Land seiner Wahl und Alessandro Scarlatti Meister ist: Adolf Hasse, den auch tenorsingenden „caro Sassone", der nichts Höheres kennt, als auf italienische Worte eine italienische Musik zu setzen, unermüdlich die gesangvolle, durch ein dünnes Orchester noch mehr beleuchtete Arie zu pflegen. Von diesem Augenblick an trennen sich die Beiden nicht, sie schaffen in Liebe an der Melodie, der Kapellmeister denkt an seine Frau als die vornehmste Mittlerin seiner Gedanken, Faustina bereichert sie improvisierend. So wirken sie etwa drei Jahrzehnte lang hochgeehrt in Dresden, das eine italienische Kolonie ist, sehnen sich aber immer wieder nach Venedig. Und nun ist es hübsch, die beiden zu sehen:

diese zweifellos etwas ältere Greisin Faustina, die sehr gesprächig die Vergangenheit aufleben läßt und an der Gegenwart geistig teilnimmt, aber die Aufforderung des Besuchers, zu singen, mit einem „Ich kann nicht, ich habe alle meine Fähigkeiten verloren" ablehnt, und den liebenswürdigen Adolf Hasse, der in Italien noch alles gilt, Sängerinnen empfiehlt und durchsetzt, aber doch schon eine neue Zeit anbrechen sieht, ohne an der Dauerhaftigkeit seines Lebenswerkes zu zweifeln.

Doch jene Vergangenheit, auf die eine reizende Matrone zurückschaut, werde uns zur Gegenwart. Die Jugend einer Primadonna ist eine unersetzliche Kostbarkeit. Zehn, zwanzig Jahre lang sucht sie den Zuwachs an Jahren zu überschminken. Dann aber fühlt sie, daß kein Kunstmittel den schönen Schein zurückzwingt, spürt es an dem schwächeren Echo, hört ein Spottwort und verzichtet. Auch Faustina begann früh zu altern. Unser fröhlicher Reisender de Brosses findet sie, die er als beste Frau der Welt rühmt, schon um die Vierzig herum nicht mehr ganz frisch.

Wir müssen weiter zurückgehen, nach London in die Händel-Zeit, wo diese beste Frau der Welt als junge, rasende Primadonna, durch eine Nebenbuhlerin herausgefordert, auf der Bühne kratzt und rauft. Diese Szene wird zum Sinnbild einer Kulturepoche. Sie läßt uns in die Seele englischer Menschen jener Zeit schauen.

Primadonnenkämpfe sind eine Selbstverständlichkeit. Wo die Eitelkeit im Dienste einer Sinnlichkeit steht, die erobern will, müssen sie auftreten. Aber zweierlei erst macht sie zum fesselnden Schauspiel: die Bedeutung der streitenden Persönlichkeiten und die Sinnlichkeit des mitspielenden Publikums. Darum sind sie eine natürliche Ergänzung des Karnevals in Italien, wo kindliche Naivität die Leidenschaften zur Siedehitze bringt. Man erlebt es schon im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in Rom, als Margherita Costa aus Ferrara hier, Cecca della Laguna aus Venedig dort ein Fieber hervorrufen, die unvermeidlichen

Kardinäle hinter den Kulissen arbeiten, Parteien sich bilden und hetzen und das Schlimmste nur dadurch verhütet wird, daß die Fürstin Aldobrandini anstatt der beiden Damen zwei unschädlichere Kastraten zu gleicher Zeit auftreten läßt. Hier verhindert der Adel den Skandal, den das Publikum herbeisehnte. In Neapel, wo das Publikum mitspielen darf, gedeiht er in der opera seria und in der buffa. Zwei Rivalinnen geben im Ernst eine komische Szene, werden von der Galerie gereizt, karikieren sich gegenseitig, prügeln sich und werden erst durch einen kalten Wasserstrahl getrennt. Die Unbeherrschtheit der Instinkte reicht noch weiter. Denn immer schüren Männer das Feuer, und es kann geschehen, daß ein Mann als Opfer von Frauenhand fällt. Das Erotische als bewegende Kraft schafft und vernichtet.

Wahr ist aber: in Italien mit seiner eingeborenen Liebe zum reinen Ton sucht man im allgemeinen den Theaterskandal als Selbstzweck nicht. Zwei „prime donne assolute" wie Kampfhähne gegeneinander loszulassen, widerspricht der Neigung der Sängerinnen und der des Publikums. Und nur sein Hang zum Spaß, zur „burla" läßt es entgleisen. Ohne dies keift die seconda gegen die prima donna: alles, von der Schleppe bis zur Arie, ärgert sie an ihr. Sie leidet an ihrer untergeordneten Stellung. Zwischen prima donna und primo uomo verstummt der Kampf. Der Geschlechts- und der Seelenunterschied, den man künstlich beseitigen wollte, aber nicht konnte, trennt zuletzt auch ihre Wirkungsgebiete. So ist in Italien, nach erregtem Spiel hinter den Kulissen, der Streit um die Palme im Belcanto ein künstlerischer Wettstreit.

In England dagegen sind die Sänger „charmers of an idle age". Die Politik scheint alles zu verschlingen. Die Kämpfe der Tories und der Whigs prägen der Zeit ihren Charakter auf. Eine echte Sinnlichkeit gibt es nicht. Die Phantasie ist lahm. Von der Musik als metaphysischer Kunst scheidet ein Abgrund. Aber Unterhaltungsbedürfnis,

Snobismus, Sensationslust verbünden sich, um den Müßiggang so genußreich wie möglich zu machen. Für diese Gesellschaft scheint der italienische Sänger, nicht als Instrument der Leidenschaft, sondern des reinen Tones geradezu erfunden. Ihn nach England zu locken, das den ganzen Kontinent in der Entlohnung der Belcantisten überbietet, ist nicht schwer. Die Motive aber, die eine italienische Oper in London befürworten, empfahlen auch möglichst gehäufte und gepfefferte Bissen. Wie dort Whigs und Tories, so sollen sich auf der Bühne zwei kämpfende Primadonnen gegenüberstehen. Das muß nicht nur zur erregendsten Szene hier, sondern zu Parteiungen dort, also zu einer künstlerischen Spiegelung des politischen Kampfes führen. Das Geschwätz in den Cafés und Salons hat freie Bahn. Die Zeitung wird zur Wortführerin der Parteien. Dichter treten mit auf den Schauplatz. Die Karikatur arbeitet.

Francesca Margherita de l'Epine, italienische Sängerin, hat ein böses Abenteuer auf Londoner Boden. Sie ist Künstlerin, aber häßlich. Man spielt die schöne Engländerin Catarina Tofts gegen sie aus. Ein Graf Nottingham hat den Mut, sich als Verehrer der Italienerin zu bekennen. Es hagelt Spottverse. Die schöne Frau siegt. Aber sie ist selbst entrüstet, als eines Tages ihre Dienerin die arme ausgepfiffene Rivalin auf der Bühne mit einer Apfelsine bewirft. Es gab einen Riesenskandal. Auch Margherita Durastanti, die von Venedig über Dresden nach London gelangt ist, erlebt Peinliches. Sie muß sich mit Anastasia Robinson messen.

Beider Tage sind gezählt. Das war nur Vorspiel. Denn Francesca Cuzzoni erscheint und fegt bald alle Mitbewerberinnen vom Schauplatze hinweg. Sie zeigt zum erstenmal die Kraft einer Persönlichkeit, die auch der Mißgunst der Natur spottet. Nichts weniger als eine schöne Frau. Auch keine anmutige. Dick und kurz. Sie ist wohl im 18. Jahrhundert das erste und stärkste Beispiel dafür, wie eine

charakteristische Häßlichkeit durch den Ausdruck nicht nur Widerstände überwindet, sondern höchste Reize vortäuscht. Alles deutet darauf, daß der männliche Einschlag in ihr Heftigkeit zu rücksichtsloser Tatkraft steigerte, kurz daß sie eine Kanaille war. Der Zufall will, daß sie unter dem Kraftmenschen Händel singt, der sie trotz allen Zugeständnissen an ihre Kehle undankbar und widersätzlich findet, so daß er sie eines Tages zum Fenster hinauszuwerfen droht. Die deutsche Primadonna Mariane Pirker, sonst eine ganz brave Seele, nennt sie einmal in einem Briefe „eine dicke Sau". Und wir wissen, daß dieses gewaltsame Weib später ihren Mann aus der Welt schaffte, aus Venedig verbannt wurde, der Mingottischen Operntruppe folgte, endlich Seidenknöpfe verfertigte und siebzigjährig starb. Es ist Renaissancegeist in ihr.

Diese Cuzzoni blendet nun aber nicht etwa durch das, was in jener Zeit zunächst den Ruhm begründet, nicht durch unerhörte Geläufigkeit im Allegro, sondern durch ihr aus den Tiefen des Instinkts geschöpftes Pathos, das ihr Adagio trägt. Eine „sehr angenehme und helle Sopranstimme", die bis zum dreigestrichenen C reicht, gibt an Koloratur nur einen hübschen Triller her. Das Persönliche aber bezaubert alle, Männer wie Frauen. Das Billet für den Abend kostet vier Guineen. Ihre Arien schmücken die Fächer der Damen und die Hausgeräte. Man reißt sich um ihr Kostüm als Rodelinde, das Mode werden soll. Und doch steht fest, daß sie schlecht gekleidet ist.

Drei Jahre dauert die Raserei. Aber eine Alleinherrscherin gelten lassen, hieße zugleich, auf den Reiz des Widerspruchs verzichten. Man wird sie zu entthronen suchen. Die etwa gleichaltrige Faustina, die Venedig, Wien entzückt, scheint die rechte Kraft dazu. Seit 1725 ist sie für London gechartert. Und von da ab gewittert es in den öffentlichen Blättern. Nichts wird unterlassen, die Cuzzoni zu reizen.

Im „Alessandro" von Händel stehen 1726 beide auf der

Bühne des Haymarkettheaters. Und nun scheiden sich die Geister. Man schien über dem Reiz charakteristischer Mannweiblichkeit, die sich den schönen Schein zu geben wußte, die Anziehungskraft echter Weiblichkeit vergessen zu haben. Faustina Hasse erinnert wieder an sie. Auge, Mienenspiel, Körper, alles verrät eine durch inneren Adel ausgezeichnete Vertreterin ihres Geschlechts. Anmut wohnt in ihr und krönt die Sinnlichkeit, die ihre Kunst mit Blut füllt. Ihr Reich ist das Allegro. Ihren nur zwei Oktaven umfassenden Mezzosopran in raschesten Noten, 16 durch einen Takt hindurchzuführen, ist ihre Eigentümlichkeit. Laufende und schwingende Passagen, geschwinde gehauchte Töne, runde Triller werden mit Meisterschaft des Atems herausgeschleudert, Phantasie wie Verstand haben gleichen Anteil daran. Sie verachtet das Wort keineswegs. Jede Silbe erhält ihren Wert.

Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni, könnte man doch beide verschmelzen: dies der Wunsch des alten Maestro Tosi. Die Gesellschaft dachte anders. Viel genußreicher, die eine gegen die andere auszuspielen. Faustina, diese im besten Sinne weibliche Frau, dabei voll Tatkraft und Ehrgeiz, bekehrte natürlich zunächst die Männer. Aber schließlich verheiratete sich die Politik mit der Kunst. Hier Cuzzonisten unter der Gräfin Pembroke, dort Faustinisten unter der Gräfin Burlington und Lady Delaware. Hymnen, Pamphlete, Duelle jagten einander. Zweikämpfe zwischen Klatschenden und Zischenden. Erkältete sich Faustina, wurde ihr Stimmverlust für die Ewigkeit erklärt. Man lud beide zusammen ein, führte die eine unter einem Vorwand beiseite, wenn die andere sang. Der Verhetzung sollte die Versöhnung folgen. Aber die Gesellschaft bestand auf ihrem Recht und schürte weiter. Das königliche Haus schaute zu. Bis eines Tages in Bononcinis Oper „Astyanax" die Witwe Hektors und die Tochter Menelaus ihre Rolle vergaßen und den lange angesammelten Zorn gegeneinander entluden. Zerkratzt und blutig traten



MADAM MARA als ARMIDA.

sie vom Schauplatz ab. Die Szene wurde in ihrer Komik verwertet. Nicht weit davon belachte man ihre Parodie.

In diesem weltberühmten Streit faßt sich die ganze Kindlichkeit der gefeiertsten Primadonnen und die ganze Albernheit des englischen Publikums zusammen, das ebenso Händel gegen Bononcini und Porpora ausspielte. Aber die Gewaltsame, Herausfordernde unter den beiden Frauen war die Cuzzoni. Der Starrsinn verdarb ihr das Geschäft. Ihre Laufbahn führte sie wieder nach Italien und an den Hof von Württemberg. Ihre Stimme welkte rasch. Man weiß, wie sie endete. Faustina kennt ihren Weg. Sie hat den Trieb, ihrer innerlich vornehmen Natur das letzte abzuverlangen. Sie ist die erste Frau, die soviel Kühnheit in der freien Variation beweist. Aber mehr und mehr veredelt sie mit geschwächter Sinnlichkeit ihr Pathos. Gewiß hat der Vielschreiber Maestro Hasse, der sie für sich gewann, auch ihr manches vorgeschrieben, vor allem aber ihren Geschmack gelenkt. Sie wirkte auf ihr Geschlecht. Die Geläufigkeit wurde Mode. Mit diesem Ruhm und Vorwurf belastet, mag sie von der Bühne abtreten.

*

Auch jene andere Matrone, die Burney 1772 in Wien aufsuchte, hatte manches zu erzählen und manches zu verschweigen. Vittoria Tesi, Florentinerin, hat mit starker Hand Schicksale geschaffen: Opern- und Männerschicksale. Sie ist die geborene Herrscherin, immer bereit, das Erotische auszukosten, und doch fähig, es zu ihrem Vorteil zu wenden. Eine hochgewachsene, mehr interessante als schöne Frau, wird sie schon durch Stimmlage und -timbre zum durchaus persönlichen Typ: ihr tiefer Kontraalt weist auf eine ins Männliche schillernde Weiblichkeit. Aber das ist keineswegs unsympathisch, sondern erhöht die Pikanterie ihrer Leidenschaft. So fesselt auch nicht eigentlich der Klangreiz der Stimme, sondern die eigentümliche

Kreuzung zweier Geschlechter in ihr. Gewohnt zu herrschen und ihren Trieb zu lenken, beherrscht sie auch ihre Person auf der Bühne. Sie genießt den unter den Sängerinnen jener Tage seltenen Ruhm einer guten Schauspielerin. Vorzugsweise in Männerrollen. Für Baß gesetzte, um eine Oktave erhöhte Partien singt sie gern. Man begreift, daß sie Händel gefiel, zu dem man ihr Beziehungen nachsagt. Sie spielt in Neapel den Achill und schlägt so ihre Nebenbuhlerin Anna Peruzzi: ein Riesenweib verdunkelt ein Weibchen. Die Frau, die ebenso klug wie leidenschaftlich ist, gängelt Männer so, daß sie ihr alles opfern. Ein Graf von Parma läßt sich von ihr, die in Mailand singt, so völlig auspressen, daß auf Wunsch der Familie die Regierung eingreift. Aber was vermag sie gegen eine Primadonna? O, es ist eine große Heiterkeit in ihrem Leben. Den Namen Tramontini, den sie ihrem ersten beifügt, hat sie auf der Gasse gefunden. Denn als ein Wiener Adliger nicht von ihr lassen, sie gegen sein Interesse heiraten will, geht sie hinaus, begegnet einem Bäcker oder Barbier, läßt sich mit ihm trauen und richtet so eine unübersteigliche Schranke gegen die Ehe auf. Der Vorwand hat sie befreit. Sie bindet sich an einen anderen Mann von Stande.

In den verschlungenen Pfaden ihres Lebens, das sie durch alle Stationen des Marktes führte, hatte sie sich nicht verloren. Kein Geringerer als Pietro Metastasio widmet ihr eine ideale Freundschaft. Der Dramatiker hatte ihre Fähigkeit, den Kern des Dramas zu fassen, erkannt und im Rezitativ entwickelt. So hat diese Tesi nichts von einem zwitschernden Vogel. Ihre in der Primadonna wie im Menschen zwingende Erotik hatte eine eigene Art sich auszusprechen. Sie hält sich lange. Und nun sitzt sie nahezu achtzigjährig in Wien und gibt Gesangstunden. Ein Dasein, das in kühnen Bögen verläuft.

*

Derselbe Hofdichter Metastasio, die höchste musikdramatische Autorität der Zeit, gab etwas später einer anderen, weit ungefügigeren Frau den rezitativen Schliff: Katharina Gabrielli, dem interessantesten Singvogel der zweiten Jahrhunderthälfte.

Fürst Cabrielli zu Rom geht in seinem Garten spazieren. Da hört er wundersame Töne auffliegen. Wer ist's? Die Tochter des Kochs. Sie wird bei Garcia und Porpora unterrichtet und entfaltet sich.

Aber sie wirkt durch das, was sie ist: die unbeherrschteste aller Sängerinnen. Die Frau, die in jedem künstlerischen Schritt von einem Mann geleitet wird; in der alles Schöpferische an ihn gebunden ist; der kein Versprechen heilig ist, wenn eine Leidenschaft sie zurückhält; die darum als die verkörperte Launenhaftigkeit berüchtigt wird.

Um 1730 geboren, tritt sie in Lucca auf. Ihr erster Liebhaber und Lehrer ist der berühmte Kastrat Guadagni, derselbe, dem später Gluck die Rolle des Orpheus in die Kehle schreibt. Der ist nicht nur „musico", sondern „musicista". Er unterweist sie im getragenen Gesang. Aber entfernt ihn aus dem Theater, und die junge Catterina ist unfähig zu singen. Das bleibt so: sie wird ihren jeweiligen Liebhaber immer womöglich in die vorderste Loge bringen, jede Arie nur an ihn richten, sie zum unverhüllten Bekenntnis ihrer Triebe machen. Die Zuhörer wissen es, Das fördert die Laune. Catterina „la coghetta", die Köchinnentochter, ist fröhlich, immer zu allerhand Späßen geneigt. Ihr Sopran ersteigt selten beschrittene Höhen, er jubelt, freilich unter reichlicher Anwendung des Falsetts, in bisher unerhörten Läufen. Denn die Stimmen sind kühner geworden. Mehr und mehr wetteifern sie mit den Instrumenten. Schon Alessandro Scarlatti hat ja Streicher und Trompete mit der Menschenstimme in Wettbewerb treten lassen und den Weg angedeutet, den das folgende Geschlecht wandeln wird. Nun treibt die Oboe in den Kampf. Und die großen Theater wie das von San Carlo

mit seinem stets wachsenden Orchester scheinen eigens dazu geschaffen, die Stimmen zur Höchstleistung zu reizen.

Die Gabrielli ist die richtunggebende, revolutionierende Primadonna dieser Zeit. Aber nun besitzt sie beides: die hinreißende Fertigkeit einer jubelnden Stimme und das glühende Pathos einer anderen, die auch bis in die Tiefe hinabreicht. Noch mehr: sie liest mit erstaunlicher Vorstellungskraft vom Blatt. Und der leidenschaftliche Moment beflügelt ihre Phantasie. Mit so schöpferischem Ausdruck wirkt sie auch auf die Schaffenden. Traetta schreibt seine „Antigone" für sie. Singt sie „Ombra cara amorosa", dann hat sich ihr Instinkt so weit verfeinert, daß auch Zärtlichkeit und Trauer sich aussprechen. Man spürt: ihre Straße hat aufwärts geführt, sie ist geschmackvoll geworden und müht sich, die italienische Oper, die Zweifeln begegnet, vor dem Untergang zu retten.

Folgen wir aber ein wenig der Lebensbahn der dreißigjährigen Gabrielli. Sie ist reich geworden. Nicht eben groß an Gestalt, aber echt römisch schön, nur mit leichtem Schielen am rechten Auge, verfeindet sie Minister, wird von einem Degen verletzt, reizt in Sizilien den König so durch ihren Widerspruch, daß er sie gefangen setzt, ist im Gefängnis die freigebigste Spenderin für alle Mitgefangenen, schimpft den liebestollen Infanten Don Philipp in einer schrecklichen Szene „gobbo maledotto" und entweicht. Die russische Katharina will sie hören, findet aber die verlangte Gage von 5000 Dukaten höher als das Gehalt ihres Feldmarschalls: „Dann laßt Euren Feldmarschall für Euch singen." Sie behält recht, geht nach Petersburg und hat überdies freie Wohnung und Tafel.

Alle Theater fürchten ihre Launen. Neapel wird eine Zeitlang von ihr in tausend Aengsten gehalten. 1800 Zechinen. Gut, 1800 Zechinen. Da erhält der Impresario Grossatesta einen Brief. Die „Coghetta" meldet tief zerknirscht, sie gehe ins Kloster. Der Impresario weiß, daß irgend ein Mann sie hält und besteht auf seinem Schein.

Man begreift in Neapel alles: den Scherz und die Wahrheit. Die Wahrheit: die Laune der Catterina ist nicht die übliche Primadonnenlaune. Lieben und Schaffen sind eines. Alle Organe können von Enthaltsamkeit gelähmt werden. Neapel, die fröhliche Stadt, wird nun doch eine Zeitlang ihr Hauptquartier. Francesca, ihre wahre oder falsche Schwester, begleitet sie hier wie anderswo als seconda donna. Wie das Schwesternpaar, dessen toller Streiche der König müde ist, auch aus dieser fröhlichen Stadt gewiesen wird, ist der Schluß der Komödie.

Solche Unbeherrschtheit, gegen die das Londoner Publikum sich auflehnt, ist die notwendige Beigabe des Künstlertums einer Frau, die zunächst nur sich selbst ausspielen will. Hier, wo ein Casanova möglich war, durften die Triebe sich so ungehemmt ausleben. Ein paar Jahrzehnte später wäre es schon zu spät.

Catterina Gabrielli, die 1796 starb, ist die Primadonna, die den Wettkampf mit den ersten Kastraten wagt: Marchesi, Pacchiarotti messen sich mit ihr. Es war ein letztes Zusammenklingen höchster weiblicher Kunst im Geiste der opera seria.

Denn so gewiß auch eine Anna de Amicis als die erste Sängerin, die schnelle aufsteigende Staccatopassagen sang und durch vollendete Glätte entzückte, oder die hinkende Lucrezia Agujari, zu Unrecht „la Bastardella“ genannt, durch gesteigerte Technik berühmt wurden, es fehlte ihnen jene elementare Kraft, die aus künstlerischer und menschlicher Ursprünglichkeit fließt.

*

Verändern wir den Schauplatz. Wandern wir in das Berlin des philosophischen Preußenkönigs. Dieser Friedrich der Große, der seit 1728, seit dem Besuch am Dresdener Hof eine italienische Oper in der preußischen Residenz erträumt und kurz nach seinem Regierungsantritt



LUIGI MARCHESI

Sterne des italienischen Kunstgesanges in seinem Opernhause versammelt hat, ist nach dreißig Jahren im Begriff, eine Sängerin deutscher Abstammung zu verpflichten, die man ihm aufreden will. Lange hat er sich geweigert, sie anzuhören. Lieber ist ihm das „Wiehern eines Pferdes" als der Gesang einer Deutschen. Elisabeth Schmeling hat die Kraft, ihm eine Italienerin vorzutäuschen. Die Stimme, die vom Tenor-A ab über neunzehn Stufen reicht, ist durchdringend, den höchsten Ansprüchen an Raschheit gewachsen, klingt wie ein unfehlbares Instrument und gehorcht einem mit Bewußtsein, Kenntnis, Brio musizierenden Menschen. Seit 1771 ist die Schmeling mit 3000

Talern Gage Mitglied und Zierde der italienischen Oper. Wird sie sich dem königlich preußischen Reglement fügen? Der König, in den Wohlklang italienischer Stimmen vernarrt, ist doch der Tyrann seiner Sänger. Wehe dem, der es wagte, von der einmal vorgeschriebenen Linie der Koloratur abzuweichen! Das Reglement bindet die Improvisation, der Drill das Schöpferische. Aber es gibt Künstler, die sich nicht zwingen lassen. Die Tänzerin Barbarina mag einst ganz preußisch von der Bühne San Giovanni Grisostomo zu Venedig aus den Armen ihres englischen Liebhabers nach Berlin geführt worden sein, kaum haben ihre maskulinen Beine ihre aufreizende Koloratur an Ort und Stelle entfaltet, ist sie Herrin über den König, der sonst der Frau und darum auch der Musik gegenüber nichts von seiner vernünftigen Ueberlegenheit einbüßt. Auch die Schmeling, eine Persönlichkeit, macht ihm zu schaffen. „Leichter wird es mir, die 200 000 Köpfe meines Heeres zu leiten als dies Weiberköpfchen hier", sagt er einst einem fürstlichen Gast, der eine Probe ihres Eigensinns erhalten hat. Zuweilen wird sie nun doch, wenn sie Krankheit vorschützt, aus dem Bett ins Theater geholt.

Aber alles, Kunst wie Eigensinn, wird auch hier von der Triebkraft des Erotischen bestimmt. Auch hier treibt der Instinkt nach der Gasse. Unter den zahlreichen Männern, die in ihr Leben hineinspielen, ist der bevorzugte Mara, ein böhmischer Cellist, Kammermusiker des Prinzen Heinrich, mit ihm durch eindeutige Freundschaft verknüpft, Trunkenbold und echter „Bohémien". Die Beziehung zwischen der Schmeling und Mara greift in den Opernbetrieb ein, führt gegen den Willen des Königs zur Heirat und, da immer wieder das Reglement stören will, zur Flucht und Entlassung. Der Mann kreuzt alle ihre Berechnung. Sie ist nicht fähig, ihn zu beherrschen, auszunützen und wegzuwerfen, wenn sie ihn nicht mehr braucht. Sie wählt ihn nicht als Mittel, die Rente für den

Lebensherbst und -winter zu begründen oder zu vermehren. Im Gegenteil: gutmütig läßt sie sich von ihm auspressen und muß schließlich bis in ihr Alter verdienen, um nicht Hungers zu sterben. Schon spüren wir hier etwas von der Sentimentalität der deutschen Frau, wie sie etwa auch in der württembergischen Primadonna Mariane Pirker liegt, die zwar einen Kastraten abgöttisch liebt, aber ihrem Mann Neigung und Kasse offenhält, der Herzogin zur Flucht verhilft, darum in die Festung gesperrt, dort irrsinnig wird und ihr Leben beschließt, indem sie Blumen aus Stroh flicht. Diese Mara schleppt ihren Mann lange Zeit als treue Sklavin mit sich herum, und sieht nicht oder will nicht sehen, daß er sie durch sein Betragen herabzieht. Wenn er am Hofe in München wie ein hergelaufener Musikant einen Skandal verursacht, ärgert sich Mozart über ihre Unverschämtheiten nicht minder als über den unflätigen Mann.

Ueberhaupt wird diese deutsche Primadonna, die einzige, der es im 18. Jahrhundert wirk ich gelingt, international zu werden, merkwürdig durch die Vereinigung des Deutsch-Typischen mit dem Individuellen und durch den Zusammenstoß zweier Kulturen. Das Lebensschicksal tritt hinzu, der Künstlerin eigene Art zu prägen. Sinnlichkeit und Stimmwert scheinen sie zu einem dem Original nahen Abbild der Uritalienerin formen zu wollen. Ihre Laufbahn führt sie auch notwendig zur italienischen Oper. Aber nur in dem preußischen Berlin gilt sie als vollendete Primadonna, weil sie an Meisterschaft mit den Kastraten wetteifern zu können scheint. An allen anderen Mittelpunkten des Marktes wird erkannt, wie sehr sie sich von der großen italienischen Belcantistin unterscheidet. Man könnte hier wieder als Kronzeugen Mozart anführen, der mit geschärftem Sinn, freilich auch nicht ohne Vorurteil feststellt, daß sie mit einer Agujari nicht vergleichbar sei. Wir wollen nach den Gründen suchen, die uns zugleich den Zwiespalt in der deutsch-italienischen Sängerin erhellen.

G. B. TIEPOLO. DER ZAUBERER

Die Mara, deren Gesang bei allen Vorurteilslosen ein Echo der Bewunderung weckt, bleibt auf der Bühne mancherlei schuldig. Ihre Erotik, die im Stimmklang spürbar ist und ihre Zierkunst beflügelt, vermag nicht, sich unmittelbar der ganzen Erscheinung mitzuteilen, nicht den Weg zu den Sinnen der Zuschauer zu finden. Sie wirkt keine Mimik in ihrem deutschen Durchschnittsgesicht. Auch der mittelgroße Körper schwingt nicht mit. Es ist wahr: die zu Cassel 1855 geborene Elisabeth, die ihre Mutter schon sehr früh verlor, wurde vom Vater, der sie nicht bewachen, unbehindert seinen Geschäften nachgehen wollte, an einen Armstuhl gefesselt und litt nun ihr Leben lang unter einer Schwäche der vielleicht verkrüppelten Beine, die ihr nicht gestattete, lange zu stehen. Aber dies ist nicht das Entscheidende. Sie wird durch etwas anderes verhindert, als italienische Primadonna unmittelbar ausdrucksfähig zu sein.

Sie ist, im Gegensatz zu den meisten Sternen der italienischen Oper, die sich nur auf das Ohr verlassen und das Melos der Einzelarie empfinden, suchen und in sich wiederklingen lassen, Musikerin. Als kleine Geigerin war sie von ihrem Vater nach London gebracht worden, spielte vor der Königin und wurde von einer Edeldame, die die Geige für ein unweibliches Instrument erklärte, dem Gesang zugeführt. Der Gesangsmeister Paradiso unterweist sie. Und nun reift sie äußerlich zur Primadonna heran, deren Ohr, Stimme, Technik sie besitzt, während sie innerlich Mehrstimmigkeit in sich fortwirken läßt. Immer kreuzt sich die Sinnlichkeit mit einem freilich durch die Laufbahn gebundenen, nicht entwickelten Kunstverstand. Mit der Seele einer Konzertsängerin gehört sie der italienischen Oper, die allein den Weg zur Höhe bahnt. Konzert und Oper sind noch nicht von einander geschieden. Die Koloratur herrscht in beiden, und das Spiel auf der Bühne scheint sich nur auf wenige Gesten, auf stereotype Bewegungen der Arme zu beschränken. In Wirklichkeit aber

verrät sich gehemmte Sinnlichkeit sofort und in allem. So geht dem ersten Auftreten der jungen Elisabeth, Konzertsängerin bei Meister Adam Hiller in Leipzig, auf der Dresdener Bühne eine dramatische Lehrstunde der Kurfürstin Antonia von Sachsen voran. Sie wird später in dem empfindlichen Wien als frühere preußische Hofprimadonna und als stocksteifer Gast der opera buffa, die gerade höchste Beweglichkeit fordert, kühl empfangen. Und dies um so mehr, als sie ihre Opernfremdheit auch durch das Geschmacklose und Unmondäne ihrer Kleidung beweist.

Und trotz alledem erlebt diese Frau die große Stunde, die jede Primadonna herbeisehnt: den Wettkampf. In jenem Paris, das eben den Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten gesehen hat, wird 1782 ein neues Schauspiel vor den Kulissen inszeniert. Es ist die Zeit, da der Franzose, an seiner Kultur irre geworden, sich vor dem Deutschen verneigt. Das concert spirituel ist der Hauptschauplatz des Kampfes zwischen Elisabeth Mara und Maria Francesca Todi. Jene weiß durch die vollendete Nachzeichnung der melodischen Linie und durch ihr glänzendes Läufewerk über die glanzlose Erscheinung hinwegzutäuschen, diese Portugiesin, „die Sängerin der Nation", verschmilzt Koloratur mit französischer Bühnenart. Maratisten und Todisten befehden sich. Wem der Preis zufällt, ist nicht zu entscheiden. Man kennt das Witzwort: Laquelle était la meilleure? Mara. C'est bien Todi (bientôt dit). Diese, die Verkörperung alles Mondänen, scheint den Franzosen wirklich weiter und stärker zu klingen.

Die beiden Primadonnen gehen ohne Verbitterung nach zwei verschiedenen Richtungen auseinander. Die Todi gibt Gastrollen in Deutschland, auch in der Berliner Oper, wo ihre heftigen Gebärden befremden, und wird in Petersburg die allmächtige Busenfreundin der Kaiserin Katharina. Sie spinnt die Intrige gegen den Maestro Sarti, in dessen „Armida" sie bewundert worden ist, wird schließlich selbst

entthront und wandert wieder durch Europa. Nun weiß sie auch ein Adagio mit feinsinniger Kunst und zartem Klang zu erfüllen. Man rühmt sie als eine der größten Kapitalistinnen unter den Königinnen der italienischen Oper. Ihre Juwelen im Wert von 40 000 Talern reisen als starker Ruhmestitel mit ihr. Ihr Besitz wird sie trösten, wenn die Revolution sie von den Brettern verjagt. Erblindet lebt sie bis 1833 in ihrer Heimat Portugal.

Die Mara aber hat ihre große Zeit in London, wo sie zwischen italienischer Oper und Konzert ihre zwiespältige Eigenart ausspricht. Es gilt, den toten Händel in der Paulskirche zu feiern: da führt und übertönt sie 500 Sänger und Spieler und rührt alle Zuhörenden durch ihren Ausdruck. Das wiederholt und steigert sich noch bei vermehrter Zahl der Mitwirkenden. Man hat ihr Wesen begriffen. Wie diese Frau als Cleopatra auf der Bühne steht, taucht nach so viel Jahren die Erinnerung an die Cuzzoni auf, die, ebenso schlecht gekleidet wie sie, jene Händelsche Cleopatra doch zu einer verführerischen Gestalt machte. Aber die Mara, weniger häßlich als die Cuzzoni, kann sich an Bühnenblut nicht mit ihr messen. Doch erregt sie als echte Primadonna den Skandal in Oxford, wo sie im Konzert Dacapos verweigert und, freilich entschuldigt durch ihr Gebrechen, sitzend singt. Man untersagt ihr ferneres Auftreten, und der Vizekanzler der Universität spricht ihr seine Mißbilligung aus. Der englische Anstand lehnt sich gegen sie auf.

So ist es immer: die Sängerin, die Musikerin scheint höchste Zierde des Konzertes und Stiefkind der Bühne, da mahnt ihr Bohemetum, ihre Verachtung aller Wohlerzogenheit, ihr Verbrauch an Männern und nicht zuletzt ihre Zierkunst an die Primadonna. Sie kommt noch 1803 nach Berlin und verscheucht die Andacht in der Kirche durch das Beifallklatschen, das sie ganz gegen die Sitte hervorruft. Aber anders als die meisten Kinder Italiens hat sie nichts getan, ihrem Lebensabend eine milde Sonne

zu retten. In Reval, in Moskau darbt sie und muß sich noch 1819 in King's Theater als „eine berühmte Sängerin, deren Namen man verschweigt", den völligen Verlust ihrer Stimme bestätigen lassen. Maß- und Urteilslosigkeit kennzeichnen sie. Die Grazien walten hier nicht. Aber nach solchen Schatten kommt etwas Licht in ihr Dasein, Freunde und Schüler ehren die zusammengeschrumpfte Alte, und ein Goethe windet ihr 1831 mit den Versen „Sangreich war Dein Ehrenweg" den letzten Geburtstagslorbeer.

Es hatte seinen eigenen Reiz, diese deutsche Primadonna des Nordens gegen ihre Schwestern im Süden zu stellen: wie sie, im gleichen Belcanto unterwiesen, in allem Technischen ihrer Kunst heimisch, in allen Sprachen Europas singend, aller ruhigen Bürgerlichkeit der Heimat fremd, doch dem Feinhörigen ihre besondere Art zeigt. So italienisch sie sich auch gibt, so international sie auch durch die Welt eilt: hier wird die nationale Begrenzung offenbar. Eine schrankenlose Sinnlichkeit scheint am Werk. Aber die Rasse, die den Körper bildet, schafft die Organe der Sprache. Die Stellung des Gaumens, die Resonanz des Klanges färben den Ton. Und aller Ausdruck, aus der Wechselwirkung zwischen Gehirn und Körper erwachsen, färbt sich mit. Die deutsche Primadonna verrät sich. Um so mehr, als das Persönliche die fremde Rasse trotz aller italienischen Kultur noch betont.

Doch nimmermüde wandern deutsche Sängerinnen nach Italien; dort als den heimischen ebenbürtig zu gelten, scheint ihnen höchster Ruhm. Der deutsche Süden kann eine vollendete Täuschung hervorbringen: Franziska Danzi, Gattin des berühmten Oboevirtuosen Lebrun, wie er in Mannheim geboren, wirkt als Primadonna echt. Andere wie die Teiber sind als Fremdrassige unverkennbar.

Aber allen Frauen des Jahrhunderts, die glanzvoll über die Bühnen schreiten, ist dieses gemein: der Instinkt entscheidet. Stellt sie außerhalb des Bereiches der Szene, so erhalten sie nicht leicht die Illusion. Eine ganz gewöhnliche Menschlichkeit tritt auf. Ja, sie entladet sich um so

heftiger, als der Spannung die Entspannung folgen muß. Von einer Faustina zwar rühmt man, daß sie die Höflichkeit des Herzens besaß. Wie weit aber steht sie doch ab von der Kultur der kultiviertesten Menschen dieser Zeit! Das eben ist's: geistige Kräfte sind gar nicht oder selten im Spiel, solange sie auf der Bühne stehen. Die Darstellung reicht kaum über das Unwillkürliche hinaus. Nach der rechten Seite der Bühne streben sie, dort halten sie sich, besonnt von irgend einer Majestät, die ihren Ehrgeiz aufstachelt. Eros lenkt sie. Auf wenige Minuten drängt ihr Genie die Leistung zusammen. Sie werden schöpferisch. Ein paar Minuten später ist der göttliche Wahnsinn vorüber. Die Routine oder noch weniger löst ihn ab.

Noch eines: Um den schönen Traum zu verlängern, brauchen sie ein Maß in sich. Sie verzehren sich nicht. Zwischen Rausch und Kasteiung schreiten sie dahin: kasteien sich, um in langer Uebung das Technische fest zu gründen und alle gesammelte Leidenschaft in die reinste Kunst zu gießen. Dieser Rausch fordert neue Kasteiung. Das kostbare Material will geschont sein. Aber zwischen alledem packt sie das Leben mit seinen Verlockungen und schafft ihnen den Ausgleich.

FARINELLI



Farinelli, Cuzzoni und Senesino von William Hogarth.

„Appresero gemelli a sciorre il volo
La sua voce in Parnaso, e ilmio pensiero."
(Metastasio).

So tänzelt die singende Frau durch das Leben und freut sich ihrer Vollendung. Der singende Kastrat aber, den der Normalmensch belächelt, kann zur tragischen Gestalt werden.

Carlo Broschi, genannt Farinelli, ist ein tragischer Mensch. In ihm vollendet sich der Typus des singenden Halbmannes. Aber in eben diesem Augenblick bricht das Bewußtsein der Künstlichkeit im Sänger selbst durch, die icigte Natur lehnt sich auf, die Sinne rasen gegen die gewaltsam herbeigeführte körperliche Ohnmacht. Soll er sich für die ihm angetane Schmach durch die Minderwertigkeit, durch die Häufung von Lastern rächen, die den Typus kennzeichnet? Soll er als Halbmann verbrauchten Edeldamen späten Kitzel verschaffen, als Halbweib entgleisten

Männern dienen? Er kann es nicht. Sein hohes Ethos verwehrt es ihm. So verzichtet und leidet er. Leidet auch als Künstler, weil er der Begrenztheit seines Ausdrucks bewußt wird. So tritt er auf der Höhe von der großen Schaubühne ab und begnügt sich damit, seinen Namen in der Welt nachklingen zu lassen.

Im Jahre 1722 erregte in Neapel ein siebzehnjähriger Kastrat Aufsehen. Eine merkwürdige Erscheinung unter seinesgleichen Nichts von jener Hoffart, die als erstes Zeichen gebrochener Natur in ihnen hervortrat, war hier zu bemerken. Der Schüler Porporas, dem die Stadt den Kosenamen „il ragazzo" gab, bestätigte gewiß jenes Wort seines Meisters, daß zum Singen vor allem eines: „Stimme" gehöre. Die Stimme dieses Soprano umfaßte drei Oktaven, hatte eine nach Höhe und Tiefe nie gekannte Reichweite, war von durchdringendem Klang, der sich bis ins Unerhörte steigern konnte, und zeigte doch wieder Möglichkeiten zarter Färbung. Natürlich herrschte noch die schrankenlose Freude an der Koloratur. Aber der künstlerische Ausdruck kündigte sich an. Und wurde gefördert von der Haltung des schlanken, hochgewachsenen jungen Mannes. In seinem schönen, keineswegs unmännlichen Gesicht schien eine leise Wehmut zu beben. Die Scham hatte auch ihm die bekannte fromme Lüge in den Mund gelegt: nicht der Erwerbssinn des armen Vaters, sondern ein Unfall, ein Sturz vom Pferde habe die Operation veranlaßt, die ihn zum Kastraten machte. Fast konnte man es ihm glauben. Alles an ihm war von feinerer Art. Der Timbre seiner Stimme, die sich doch so unbeschränkt in den Höhen erging, wies auf sein Geschlecht. Und seine Bewegungen wußten nichts von der Hilflosigkeit eines Menschen, der auf halbem Wege gestört worden war. Daher, daß seelische und körperliche Geschlechtsreife nicht zusammenfallen, rührte ja sonst die schillernde Geschlechtlichkeit der Kastraten. Hier aber spürte man den Ausnahmefall: ein seelisch in sein Geschlecht völlig Hineingewachsener war

durch das Messer zu körperlicher Ohnmacht verdammt. Die Sinne also, die sich auf das Weib richteten, schwiegen noch weniger als in anderen Halbmännern.

Warum nun hieß dieser Carlo Broschi Farinelli? Die einen sagen, der Vater sei Müller gewesen, worauf „farina", das Mehl deute; die anderen schieben es auf einen komponierenden Onkel Farinelli; noch andere, und diese haben wahrscheinlich recht, erzählen, die musikliebenden Brüder Farina, seine Gönner, hätten ihm den Beinamen gegeben, der die Welt erfüllen sollte.

In „Angelica e Medoro" mit der Musik Porporas trat er zuerst hervor. Und hier begegnete er einem angenehmen jungen Mann: dem Textdichter Pietro Metastasio. Der war als Adoptivsohn des berühmten Rechtsgelehrten Gravina von Rom gekommen, hatte sich offen zur praktischen Rechtspflege bekannt, heimlich aber der Muse befreundet und diese eingewurzelte und durch zahllose Stegreifverse bestätigte Neigung ein Jahr vorher in einer Gelegenheitsdichtung verraten. Die Primadonna, die hier als Venus triumphierte, ruhte nicht, bis sie den Dichter entdeckt hatte. Das hatte Marianna Benti-Bulgarelli mit dem auszeichnenden Beinamen „la romanina" zu Pietro Metastasio geführt. Und die Frau, die vor Jahren in Venedig Männer aufeinander gehetzt, nun aber einen ehrsamen Domenico geheiratet hatte, war von dem Leuchten des aufgehenden Sterns, von der Freundlichkeit des Menschen so entzückt, daß sie sich ihm freundschaftlich verband.

Mit dieser jungen Liebe im Herzen lernt Metastasio Farinelli kennen und ahnt in ihm den Ausnahmemenschen. Metastasio eilt mit den Worten dem Klang entgegen, Farinelli sehnt sich über den Klang hinaus zum Wort hin. Der Dramatiker strebt zur Musik, der Musiker zum Drama. Zwischen Arie und Rezitativ knüpft sich die Freundschaft. Sie währt fünfzig Jahre und überlebt jene zwischen dem Dichter und der Primadonna, die 1734 starb. Seltsamer Bund: der junge Farinelli voll ungestillter Sehnsucht nach

der Frau, der junge Metastasio, der Primadonna hingegeben und doch auch den Gatten nicht kränkend. Es ist eine Freude, in den Briefen Metastasios zu lesen, den das Geschick als Hofdichter nach Wien verschlägt. Sie spiegeln die Kultur der Zeit.

Farinelli verließ Neapel sehr bald und hatte seinen Wettstreit. Rom, wo der Kastrat die Primadonna ist, sollte ihm die Weihe geben. Maestro Porpora hatte für einen glänzenden Auftritt gesorgt: seine Oper enthielt eine Arie, die den Sänger in einen Kampf mit der obligaten Trompete hetzte. Der deutsche Trompeter geht voran, erreicht den Orgelpunkt, läßt den Ton auf dem Gipfel zu scheinbar unüberbietbarer Kraft anschwellen. Da nimmt Farinelli die Phrase auf und steigert lächelnd den gleichen Ton so, daß das Publikum allmählich die Absicht merkt und ihn als Sieger belohnt. Er wagt neuen Wettstreit, findet aber seinen Meister in dem Bologneser Bernacchi, den wir bereits als Gründer einer Schule kennen lernten. So läßt sich's der schon Berühmte nicht verdrießen, jeden Morgen zu ihm zu wandern. Die Theater Italiens haben ihn bewundert. Er kommt nach Wien an den Hof Karls VI. Der Kaiser, kunstsinnig und feinhörig, nimmt ihn beiseite, rät ihm „nicht Riesen- sondern Menschenschritte zu machen“, auf die freilich erstaunliche Nurvirtuosität zu verzichten und sich zu größerer Einfachheit zu bekehren, um die Herzen zu rühren. Aber hat er denn die Herzen nicht gerührt? Die Edeldamen jubeln ihm zu, Primadonnen lassen sich von ihm huldigen.

Doch die Lehren Bernacchis und die Worte des kaiserlichen Kenners werden fruchtbar in einem, der selbst den Trieb hat, über alle Akrobatik hinweg zur Kultur zu gelangen. Nun läßt er die Stimme in ihrem Lauf innehalten und wendet, gerüstet mit der Geduld seines zweiten Maestro, alle Mühe auf die breite Kantilene. Vielleicht wird es ihm, den die Leidenschaft zum Weibe verzehrt, glücken, mit der Seele einzuholen, was der Körper verloren

zu haben scheint. Erotik soll die Kantilene und das Zierwerk durchglühen. Der Geist des Dramas soll darüber wachen. Eine höhere Ethik wirkt in ihm. Der Ansatz zum Tragischen ist gegeben. Denn es muß sich, früher oder später, zeigen, daß ein Höhergearteter, zu hoch Fliegender vergeblich gegen die Mauer anrennt, die Widernatur ihm aufrichtet.

In London, dem Hauptstapelplatz des Marktes, dämmert ihm die Ahnung davon auf. Mylord von Essex, britischer Gesandter zu Turin, hat ihn dorthin geladen. Drei Jahre, von 1734 bis 1736, thront er auf allerhöchster Höhe. Er ist gekommen, Porpora gegen Händel zu stützen, einer Oper das die andere erdrückende Schwergewicht zu schenken: der stärkste Trumpf, den man ausspielen konnte und mußte. Denn die italienische Oper als Modesache war unzweifelhaft gefährdet. Ihr Boden war durch die Karikatur unterwühlt. John Gays Bettleroper im Theater von Lincolns Inn Fiedls hatte ihr einen gewöhnlichen, grausamen Spiegel vorgehalten. Die opera buffa in Italien, die sich herausnahm, die Primadonna zu bespötteln, rührte doch zunächst nicht ernstlich an ein Pathos, das auf der Sinnlichkeit ruhte. Hier in London war es anders. Der natürlichen Uebersättigung an einem eingebildeten Genuß brauchte nur der Spott, und war er auch gröbstes Geschütz, zu helfen, das ganze Kartenhaus einzustürzen.

Der neunundzwanzigjährige Farinelli soll den Sturz aufhalten. Man rühmt an ihm, daß er auch den herrlichsten Kastratengesang überbiete. Was hat man in diesen Jahren nicht alles gehört! Senesino, als Partner der jungen Erzherzogin Maria Theresia in Wien bekannt, hat mit seiner Prachtstimme und seinem rührenden Pathos Frauenherzen erzittern gemacht, freilich auch den Spott herausgefordert, als er in Händels „Alessandro“ bei der Belagerung einer Stadt in die Pappmauer Bresche schlug, im Sturm der Leidenschaft ein Stück von ihr losriß und an der Spitze seines Degens mit sich herumtrug. Oder auch, als er, eben



Typen der italienischen Stegreifkomödie.



noch ein ruhmrediger Held, vor einem wackelnden Dach zusammenkauerte und vor Schreck tonlos wurde. Oder endlich, als er von Lord Peterborough, dem künftigen Gemahl der von Senesino beleidigten Primadonna Anastasia Robinson Stockschläge erhielt. Auch Meister Bernacchi ist dagewesen, hat aber mit der Feinkunst seiner kleinen Stimme mehr die Kenner erfreut, als die Damen erregt. Anders schon der Kontraaltist Carestini, von klangvollster und so weitreichender Tiefe, daß ein Tenor jener Zeit witzig meint, er wolle sich entmannen lassen, um Baß zu werden.

Sie alle soll Farinelli schlagen. Und, in aller Bescheidenheit, beschattet er sie wirklich. Er steht da in überragender Größe, voll Anmut und Adel in Haltung und Geste. Nichts an ihm verscheucht auch nur für einen Augenblick den Ernst. Sein Pathos ist echt und teilt sich mit. Sein Sopran ist ganz von ihm erfüllt. Er scheint vollendete Ruhe und Beherrschung und ist doch aufs Stärkste bewegt. Er setzt den Ton an mit leicht gewölbtem Munde, wie wenn nichts geschähe. Aber seine messa di voce, die er unterstützt,

indem er die rechte Hand auf die Brust unter das Herz legt, ist zwingend. Es ist in der Arie „Son qual nave“. Wie er den bedachtsam gesammelten Atem ausströmen läßt, schwillt der Ton zu einer Gewalt an, daß eine begeisterte Dame aus der Loge ruft: One God, one Farinelli. Doch schon weiß er von dem scheinbar unermüdlichen Ton abzubiegen, in ein anderes Kielwasser zu lenken. Er bringt, und dies dünkt dem Sänger höchste Kunst, die Stimme jederzeit zum Stehen. Ist dies alles? Im Dacapo läßt er sich von der Eingebung der Stunde tragen. Er wird unerschöpflich in Einfällen, die doch nicht jenseits des guten Geschmackes liegen. Die Neuheit seiner Veränderungen, die Zartheit seiner Vor- und Nachschläge, die Rundheit seiner Triller überrascht. Sie sind nicht aus einer sich blähenden Eitelkeit geboren, sondern aus einer künstlerischen Kultur, die in Feuer gerät. Und er hätte doch Grund, über einen berühmten Partner zu triumphieren: Senesino als Tyrann, der ihn, Farinelli, in Ketten schlägt, vergißt vor Bewunderung solcher Kunst seine Rolle so ganz, daß er den Gefangenen umarmt. Man lächelt und muß doch Beifall klatschen. Der Jubel, den diese Meisterschaft weckt, findet sein Echo in der Gesellschaft Londons. Vor Farinelli verstummt aller Hader der Parteien, die freilich schon kampfesmüde geworden sind. Die königliche Familie verwöhnt ihn, die Prinzessinnen begleiten ihn am Cembalo. Der Künstler treibt die Schwärmerei auf einen Gipfel. Ihm gegenüber gibt es keine unerlaubte Albernheit. Der Stift Hogarths hat sie verewigt.

Farinelli, der nach den Höhen der Gesellschaft strebt, sonnt sich natürlich in ihrer Gunst. Er hat auch Zeit, den Lärm in sich verklingen zu lassen. Den Sommer bringt er in einem prächtigen Hause auf dem Lande zu. Und in diesen drei Jahren, die ihm 15 000 Pfund bringen, wird ihm auch Anlaß genug, nachdenklich zu werden. Der Mensch und der Künstler in ihm, scheinbar auf dem Gipfel angelangt, leiden an einem tiefen Unbefriedigtsein.

Man scheint ihn für den kostbarsten Singmechanismus zu halten, den London je gehört hat. Ist er's wirklich? Sein Studiengenosse Majorano, genannt Caffarelli, ist ihm vielleicht allein an Kehlfertigkeit überlegen. Doch möchte er mit ihm, den die Welt „il babbo degli impertinenti", den Ueberarroganten nennt, wahrhaftig nicht tauschen. Was schert ihn eitel Brillanz, die innere Hohlheit deckt! Er fühlt, ohne sich dessen zu rühmen, ganz anderen Wert in sich. Aber der wird kaum geahnt. Er will mehr als nur den reinen Ton. Hört man denn, wie er das Wort klar abbildet, das Rezitativ sinnvoll ausprägt, die Handlung zu fördern sucht? Spürt man denn, wie Eros ihm die Phantasie beschwingt und den Entwurf von Variationen zu einem Hohenlied der Liebe werden läßt? Doch ja, das Echo scheint dafür zu sprechen. Nur — und es brennt die alte Wunde — ein Bruch der Natur macht jede wahrhafte Gegenliebe scheitern. Höchster künstlerischer Triumph wird zugleich höchster Triumph der Enthaltsamkeit. Und nun wird ihm die ganze Tragik des Edelkastraten bewußt, dem die Natur den Weg gewiesen hat, der aber der Kunst das schwerste Opfer bringt, um ihr höchste Beweglichkeit, Reinheit und Vollendung des Klanges zu geben und — den Inhalt zu rauben? Tragisches Geschick: höchste Schönheit und vollkommensten Ausdruck einmal scheinbar erreicht zu haben und dann doch zweifeln zu müssen, ob nicht die von der Natur gewollte Mannheit eine andere natürlichere und darum vollkommenere Schönheit, einen anderen natürlicheren und darum vollkommeneren Ausdruck gewährt hätte. Vergleicht er sich mit der vollendeten Primadonna, dann sieht er etwas in sich Geschlossenes, nur durch Kindlichkeit gebunden, nicht so ernst am Werk wie er. Aber ist sie nicht ein prächtiges Naturspiel, bestimmt, die Oper erst durch alle Tollheiten hindurch zu wirbeln und endlich, wenn die Vernunft doch siegen soll, für den Rausch zu sorgen? Noch stärker aber rüttelt an seinem Selbstbewußtsein der Tenor. Noch hält er sich im



MLLE ARNOULD ALS PSYCHE

Hintergrunde. Doch hört man von Babbi, Paita, besonders aber von jenem Angelo Amorevoli, den Primadonnen und Kastraten als Partner fürchten, und dessen ungebrochene Männlichkeit sich im natürlichsten Spiel zeigt. Er ahnt, daß hier eine neue Zukunft aufdämmert.

Sind dies Phantasien, so ist doch dies unbestreitbar: dieselben Menschen, die ihm, Farinelli, eben zujubelten, ließen ihn ein andermal so völlig im Stich, daß er vor leerem Hause singen mußte. Er war gekommen, um Porporas Oper zu stützen. Sie ist nicht zu retten. Der Deutsche Händel mag die Oper aufgeben, er wendet seine Kraft an das Oratorium und hat Erfolg. Da ist er unbestritten.

In der Stunde, wo auch ein Farinelli der Uebersättigung der Londoner Gesellschaft an italienischer Oper nicht mehr steuern konnte, erging der Ruf an ihn, den Schauplatz seiner Belcantosiege zu verlassen. Ein Saul sollte durch einen David geheilt werden. Die Schwermut Philipps V. von Spanien war zu völliger Teilnahmslosigkeit geworden. Farinelli war bereit, als Arzt einer kranken Seele zu wirken. Des Londoner Treibens müde, von der unlösbaren Tragik des eigenen Daseins durchdrungen, empfand er solchen Ruf der Königin Elisabeth als Erleichterung, als Mittel, sich durch segensreiche Tätigkeit zu entlasten. London nimmt in Rasereien von ihm Abschied. Die goldenen Tabaksdosen und andere Kostbarkeiten häufen sich. Er reist über Paris, wo Ludwig XV. seine Kunst bestaunt und durch sein mit Diamanten geschmücktes Porträt belohnt. Kaum in Madrid angekommen, wird er in ein an das königliche anstoßendes Gemach geführt. Bei den ersten Tönen, die an sein Ohr klingen, erwacht der König beseligt aus seiner Geisteslähmung und sehnt sich nach dem unsichtbaren Spender. Der Verfolgungswahn tritt zurück, er läßt sich den Bart scheren und fragt nach den Staatsgeschäften.

Dies der Beginn der einzigartigen Laufbahn eines Kastraten: Allabendlich, Jahre hindurch, kurz vor Mitternacht erscheint er im Gemach des Königs, singt „Pallido

è il sole" und „Per questo dolce amplesso", zwei Arien von Hasse, ein Menuett mit eigenen Verzierungen und die Nachahmung einer Nachtigall. Dann unterhalten sich König und Sänger. Jenen macht es heiter, diesen stimmt es düster. In der Morgendämmerung wird er entlassen.

Das gibt ihm eine Macht über die Seele des Königs, die jeder andere gewiß mißbraucht hätte. Ein natürlicher Takt bewahrt ihn davor. Jeder Bittsteller weiß, daß Farinelli das Ohr des Königs hat. Der Sänger lehnt jede unehrliche Bereicherung ab, tut aber Gutes und dämpft so auch jede Regung des Neides aller durch Geburt Bevorrechteten, die dem Herrscher näher zu stehen glauben.

Seine Kunst aber scheint verarmt und in ein paar Arien erstarrt durch die tragische Erkenntnis des Bruches, der es ihm verwehrt, die eigenen idealen Forderungen durchzusetzen. Und der überzeugte Fürstendiener, der sich hier auch als Mensch zu vollenden glaubt, wird nun gleichzeitig zum peinlichsten Diener der Kirche, zum Betbruder. Unter Philipps Sohn Ferdinand VI., der die Schwermut vom Vater geerbt hat, rückt er zur mächtigsten Person in Spanien auf. Zwar hat er sich geschworen, die Bühne als Sänger nicht mehr zu betreten, doch die unauslöschliche Liebe zum Theater veranlaßt ihn, dem König die Einführung einer regelmäßigen italienischen Oper in Buen Retiro unter seiner Leitung vorzuschlagen. Das erscheint einem König leicht annehmbar, der bei Domenico Scarlatti gelernt hatte. Was aber der Operndirektor und Regisseur Farinelli hier tut, um seine Seele zu retten, ist merkwürdig genug. Der mit seiner Kunst wohlvertraute Musiker und der geschmackvolle Verehrer der Malerei, der selbst Regen-, Donner- und Blitzmaschinen erfindet und einen Bologneser Maschinisten in seinem Sinne bildet, und der Mensch, der sich vor der eigenen glühenden Erotik fürchtet, arbeiten zusammen. Das Theater soll entsinnlicht werden. Stille und Gemessenheit sollen herrschen. Die singenden Frauen sollen lange Kleider tragen. Ein Ballet wird kaum zuge-

standen. Verboten ist es, sich den Garderoben zu nähern. Die Nymphen sind wohlbehütet. Versteht sich, daß dieses Theater nur der höchsten Gesellschaft offen steht. Damit niemand die Sänger außerhalb des Theaters höre, werden die Wände ihrer Zimmer gepolstert. Signora Mingotti, die von deutschen Eltern in Neapel geborene und durch den Impresario Mingotti der italienischen Bühne zugeführte Sängerin erzählt, nur die persönliche Fürsprache des Königs habe es erreicht, daß sie als Mitglied der Oper den Wunsch einer schwangeren vornehmen Dame, sie im Hause zu hören, erfüllen durfte.

Ist man versucht, sich von einem durch Verbitterung schrullig gewordenen „musico" abzuwenden, so wird man durch die Briefe des Dichters Metastasio an den unvergleichlichen Zwillingsbruder wieder zu ihm bekehrt. Da gibt es einen Austausch von Zartheiten, wie sie nicht leicht zwischen Männern gewechselt werden. Beide freilich atmen in der Luft des Hofes; und es ist nur zu natürlich, daß Verbeugungen und Empfehlungen hierhin und dorthin ihre bedeutende Rolle spielen und uns nicht immer ganz würdig scheinen. Aber Menschliches und Künstlerisches kreuzt alle diese Affären. Die Lieder eigener Komposition sind an der Tagesordnung. Es ist von den Aufführungen der Werke Metastasios die Rede, die in Farinelli den stärksten Fürsprecher am spanischen Hofe finden. Eine Sängerin wird empfohlen: Catterina Gabrielli, die allein Franz I. ins Theater lockte. Sie will sich den Titel „prima donna" im Kontrakt bescheinigen lassen, erhebt Anspruch auf die gleiche Gage wie die Mingotti. Da sie vorher aber für Mailand verpflichtet ist, würde sie sich mit dem Titel Kammervirtuosin oder Virtuosin im Dienste Ihrer katholischen Majestäten im vorläufigen Vertrag begnügen. Es tauchen Kastraten aller Schattierungen auf. Und man weiß auch, daß Farinelli den rührenden Soprano Gizzielo neidlos in seiner Oper auftreten ließ. Der Tenor Amoveroli möchte nach Madrid. Endlich auch der junge Maestro Jomelli, der sein gerüttelt Maß an Lob erhält. Metastasio

hat Caffarelli gehört; dem sei, der Freund Farinellis sagt es, alle Courage vergangen und der Ton im Halse stecken geblieben. Dann aber, als er die Stimme wiedergefunden, sei sie zwar groß, aber falsch, schreiend und ungefügig gewesen. In den Rezitativen scheine er eine alte Nonne, immer weinerlich und süß-sauer. Kurz: der große Caffarelli sei nach solchem Mißerfolg unerwartet bescheiden geworden. Ja, auch für Metastasio gibt es nur einen Farinelli. An seiner unvergleichlichen Ausdruckskunst liegt es, wenn die heutige italienische Oper, bedient von lauter lendenlahmen Sängern, die ihm doch nacheifern möchten, auf ein totes Gleis kommt, wenn sie mit ihren instrumentalen Verirrungen allmählich nur zum Vorwand, zum Zwischenspiel für die Künste des Ballets wird, die alle Aufmerksamkeit verschlingt. Von dem Unvergleichlichen, an dem die Entwicklung der italienischen Oper hängt, ist es nicht weit zu dem Farinelli, dem die Sehnsucht der ganzen Hofgesellschaft gehört. Ein Marsch von ihm, in Wien gesungen, bringt alle Damen in Aufregung. „Was aber die Gedanken, die Reden, die Träume betrifft, die dem Vortrag in der Nacht folgten, so wasche ich mir die Hände in Unschuld und belaste damit Euer Gewissen." Ein wenig Balsam für das wunde Herz des liebeskranken Sängers, der freilich nicht ahnen kann, daß seine Hofstellung die Schmeichelei nach sich zieht. Selbst eine Kaiserin Maria Theresia muß sich zu einem eigenhändigen Schreiben an Farinelli entschließen.

Er ist Ordensritter von Calatrava geworden und hat, ohne mit der Wimper zu zucken, sich, dem Zeugungsunfähigen, den erblichen Adel verleihen lassen. Da schlägt seine Stunde. Der Nachfolger Ferdinands, nicht unempfänglich gegen die Stimmen jener, die einen so hochgestellten, wenn auch untadeligen Kastraten als kränkend empfinden, gibt ihm den Abschied. Nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit kehrt er traurig heim, reist durch Italien und zieht sich endlich nach Bologna zurück. Sein Haus außerhalb der Porta delle Lame

vereinigt alle während seiner Wanderfahrten gesammelten Schätze. Cembali, die den Namen berühmter Maler tragen, stehen im Zimmer. Ein Bild Amiconis, das Farinelli, Metastasio, Faustina und den Maler selbst zeigt, schaut von der Wand. Ein Hausaltar spricht für die auffällige Gläubigkeit des alternden Sängers. Der gelehrte Padre Martini ist sein Freund. Kein Fremder von Bedeutung kommt nach Bologna, ohne ihn aufzusuchen. Die Kurfürstin-Witwe von Sachsen reist hin, um ihn zu sehen. Er singt, nach einem glänzenden Frühstück, mit altersschwacher Stimme die Arie von Hasse: „Solitario bosco ombroso". Die Fürstin stürzt sich in seine Arme. „Nun, da ich Euch gehört habe, kann ich zufrieden sterben."

Aber zuweilen umdüstert den reichen Sänger-Pensionär die Trauer über die verlorene Hofstellung, die Sehnsucht nach Spanien. Und dann: die Wunde, die um so heftiger brennt, als er nun frei von dem sich selbst aufgezwungenen Reglement lebt.

Der Augenblick kam, wo die Leidenschaft des Mannes, der so inbrünstig betete, alle Dämme zerriß. Er hatte einen Neffen, der sein Erbe war. Glücklich führte er ihm eine vornehme und schöne junge Bologneserin zu, froh auch, sich auf Umwegen fortzupflanzen. Bald aber erwachte ein anderes Gefühl in ihm: er wurde auf den Neffen eifersüchtig, schickte ihn auf Reisen, versuchte sich der jungen Frau zu nähern. „Ich möchte mein ganzes Vermögen, ja, meine Seligkeit dafür opfern, ein paar Tage in Liebe mit ihr zu verbringen." Sie wies ihn angewidert zurück. Es war das Verlöschen seines Lebensglückes.

So starb er 1782: ein Kastrat, der mit ganzer Seele seine Halbheit überwinden wollte; der an die italienische Oper als Festspiel des Hofes glaubte und doch ein Jenseits des Spiels ahnte; der Menschentum und Künstlertum gipfelhaft paaren wollte und, auf einer Höhe angelangt, eine Selbsttäuschung erkannte; der tiefer und inhaltreicher war als alle Primadonnen: der tragische Mensch.

LA FILLE DE L'OPERA

„Monseigneur, la sagesse d'une actrice n'est que l'art de bien fermer les portes."
Sophie Arnould.

In der großen Oper zu Paris drängen sich die Menschen. Nicht die erhabene „Iphigenie in Aulis" des chevalier Gluck hält sie gebannt, sondern das seltsame Mädchen von 19 Jahren, das zwischen dem zweiten und dritten Akt der Tragödie singt. Man erzählt sich, Direktor de Vismes habe die Tochter eines venezianischen Gondoliere in einem Boulevardcafé aufgelesen, ihr einen Louis d'or geschenkt, sie in die Oper geladen und für das merkwürdigste Zwischenspiel gewonnen, das man den Stammbesuchern des Hauses bieten könne. Denn haben sie eben noch ein edles Pathos durch Vernunft und Kühlheit des Vortrages verdünnen hören, so vernehmen sie hier die Stimme urwüchsigster Natur. Dieses Mädchen, häßlich und untersetzt, aber mit glühenden Augen und einem Wald schwärzesten Haares, das sie wie eine Mähne beschattet, führt den Instinkt der Gasse in das hohe Haus, in dem die Steifheit thront. Aus einem Riesenbrustkasten wird wie aus einem Blasebalg eine Stimme gespeist, die alle Leidenschaft in üppigstem Klange herausruft. Nach der Höhe zu scheint sie keine Grenze zu kennen. Brust und Kehlkopf wetteifern in der Verschwendung. Noch ist das Gold nicht schlackenfrei. Sie hat noch nichts gelernt, weiß nichts von reiner Musik noch von gebildetem Ton. Mit untrüglichem Ohr gibt sie ihm ganz selbstverständlich die Reinheit der Lage. Aber das Eigentümlichste sind die Wiederholungen, mit denen sie die Arie von Sacchini verlängert. Die Phantasie eines Naturkindes schwingt sich an dem Kunsterzeugnis in die Höhe, bedient sich des außergewöhnlichen Atems, um ihre Laune in endlosen Rouladen herauszujubeln, wie sie auch

die zügellose Dacapo-Arie noch nicht kannte. Nur langweilt sie nie, fesselt durch die blutvolle Geschlechtlichkeit jedes Tones. Diese Brigitta Giorgi, das drängt sich auf, wird bald von den Opernbühnen Europas begehrt werden. Und sie wurde in der Tat jene Brigitta Giorgi-Banti, die Mozarts Textdichter Lorenzo da Ponte in seinen Erinnerungen als Furie anschwärzt: inmitten ihrer Primadonnensiege in London skandaliert sie hinter der Bühne und verbittert ihm das Leben. Vor dem Auftreten verschlingt sie geröstete Kastanien und gießt eine Flasche Wein herunter. Daß sie auch dem Mann heftig zuspricht und zusetzt, versteht sich. Mag sein, daß ihre Stimme, die an Kultur nie die Gewalt ihres Instinkts erreichte, später die Höhe eingebüßt hat. Dann aber hatte sie, immer eine Sängerin von hinreißender Kraft und rassiger Mimik, Reserven echten Gefühls, das ein Adagio tränkte und die klingende Tiefenlage zur Geltung brachte. Ihren Brustkasten scheute sie sich nicht, als Sehenswürdigkeit zu zeigen. Und als sie schließlich 57 jährig 1806 in Bologna starb, vermachte sie ihren Kehlkopf dem Anatomen.

Nicht ohne Neid blickt die Sängerin des Hauses, die fille de l'Opéra, auf die Frau, die ihr Publikum in eine wärmere Stimmung zu zwingen vermag. Sie empfindet, wenn sie sich mit ihr vergleicht, einen Gegensatz der Naturen, der auch einen der Schicksale herbeiführt. Was hilft ihr die Gemessenheit, die sie als ihren Besitz von sich rühmt und dieser fessellosen Aeußerung des Instinkts verächtlich entgegenhält. Diese hier ist international, sie streng national. Ihr scheint die suggestive Wirkung auf ein nicht französisches Publikum versagt. Sie mag in Paris vergöttert sein, die übrige Welt weiß nichts von ihr, der Markt stellt sie nicht in Rechnung, sie kennt nicht jenen Karnevalsrausch, der die Sänger für ein paar Wochen neben- und auseinanderwirbelt. Hier ist der Betrieb durch Tradition gebunden, die das Vergängliche scheinbar ewig macht, während dort der unersättliche Heißhunger nach Ab-



MLLE ROCHOIS ALS ARMIDE

wechslung einen rastlosen Verbrauch an Menschen und Werken erzeugt.

Seit zwei Jahrhunderten schon muß Frankreich dulden, daß man ihm den Spiegel vorhält und auf die Zugkraft italienischer Opernkunst weist. Jeder in Italien reisende Franzose bringt etwas von dem Rausch heim, den er dort im Belcanto gefunden hat, und wird nicht müde, seinen Landsleuten Mittel für eine Treibhauskultur dieser Kunst zu empfehlen. Es ist wahr: seine eigenen „comédiens" bevölkern die Bühnen des Auslandes, siedeln sich in Deutschland zumal an. Man schätzt ihre Konversationskunst, die dort um so stärker widerhallt, wo die eigene Sprache noch auf Krücken geht. Aber diese verwünschten Italiener haben ja schon seit 1570 ihre Komödianten nach Paris entsandt, die comédiens du Roy werden. Warum? Es ist in ihnen eine geniale Kraft der Improvisation, die ihre Harlekinaden über alle Konversation hinweghebt. Sie wissen sich nicht zu zähmen und übertreiben die Tollheit in der Zote. Man ächtet sie, der König lehnt sie ab. Schon sind sie wieder da. Und den Schlüssel zu den Herzen, denen der gute Ton und der gesunde Verstand abrät, hat die Musik, die im Munde von improvisierenden comédiens-chanteurs als intermezzo verführerische Macht gewinnt. Der Franzose hat freilich den auf eigenem Boden gewachsenen Tanz, dessen gemessene Grazie die Tanzharlekinaden der Italiener mit ihren wilden Tiermaskeraden und ihrer ausschweifenden Erotik als urzuständlich belächelt. Denn das ist gewiß: in Italien bedeutet der Tanz ein Sichausleben mimischen Ueberschusses in den Gliedern. Die Anmut einer gesellschaftlichen Kultur ist ihm fremd. Er wird sie von Frankreich zu lernen haben, das darin der ganzen Welt Lehrmeisterin wird. Nur daß im französischen Hofopernballet bis 1681 junge Männer in Frauenkleidern die Weiblichkeit vertreten. Des Anstands wegen. Aber wie lange noch, und Italien wird der romanischen Schwester seine Tänzerinnen senden, die der neuentwickelten Grazie den

Reiz der Rasse schenken. Und dann wird es jenen Austausch zwischen ebenbürtigen Nachbarn geben, die in Casanovas Zeiten den Geist des Abenteuers beflügeln. Man denkt an Balletti, an den Florentiner Vestris, der wie ein König über die französische Bühne schreitet. Paris hat Venedig alle Künste eines verfeinerten Luxus gelehrt. Das Ballet, das in der Adriastadt ohne Sinn zwischen den Akten der Oper gedeiht, zeigt seine Herkunft von der Seinestadt. Die entrechats, pas de deux, de trois werden immer mächtiger. Eine Camargo, die in Paris ohne Hosen und mit verkürzten Röcken wie eine Rasende über die Bretter jagt, findet ihr Echo in Italien. Noverre, der Schöpfer der Pantomime, die den Sinn in die Tanzkunst bringen will, schafft eine der Oper gefährliche Nachbarschaft. Man hat mit den Beinen getanzt, nun wird man mit dem Kopfe tanzen. Dido, die Königin von Carthago, war in der operia seria eben noch außer sich vor Verlassenheit. Nun hüpft sie „Rigaudons" und stürzt sich vor atemlosen Zuschauern, die vorher sehr selten aufmerksame Zuhörer waren, in den Scheiterhaufen.

Das ist es: Frankreich gibt die Idee des Tanzes, Italien sorgt dafür, daß er nicht in steifer Grazie eintrocknet. Diese italienische Sinnlichkeit, die dem Franzosen so wider alle Aesthetik schien, bleibt doch die große Macht, die Frankreich überwindet. Und sie ist zwingend, unüberwindlich im Gesang. Man sah mitten in der Kultur des ballet de la Reine die italienische Oper zu Gast. Sie dehnte sich unendlich und konnte auch ermüden. Dann aber sprechen die Stimmen, voll Blut und Süßigkeit wie die Musik, zu den eingeschläferten Sinnen. Sie suchen die französischen Seelen heim und zeigen ihnen eine tiefe Lücke.

Denn auf französischem Boden ist im Anfang der Musik das Wort. Während hier die „machines" ein mythologisches Theater hervorzaubern, dort der Tanz die gesellschaftlich gerichteten Geister befriedigt, ist das Wort die Macht, die über alle Unterbrechung hinweg die Fäden des Spiels

knüpft. Der Akteur ist zunächst Sprecher; und der Sänger vor allem Akteur. Eros ist nicht der leidenschaftspendende Gott; die Eitelkeit steht über ihm. Sie läßt den Akteur den Zuschauer nie aus den Augen verlieren, und dieser selbst folgt ihm ohne Unterlaß. Der Akteur ist sorgsam bemüht, jeder Silbe ihren Wert zu geben, der Zuschauer immer im Zuge zu urteilen, ein geistreiches, boshaft Wort an die Leistung zu knüpfen. Wird er sich lächerlich machen? Werde ich mich lächerlich machen? Dies die geheime Zwiesprache zwischen ihnen. Nie ist man ganz naiv. Nie dankt die Vernunft ab. Je naiver der Zuschauer ist, desto mehr kennt er ja nur Höhepunkte oder Ermattungen. Je vernünftiger, desto mehr verteilt sich eine überlegene Aufmerksamkeit auf alle Punkte des Spiels.

Die Musik, die hier wächst, wird notwendig zur Arabeske des Wortes. Sie scheint zwar im französischen Volkslied ein Stück Ursprünglichkeit zu besitzen. Kaum aber wird sie Kunstgesang, verrät sich ihr Mangel an eingeborener Kraft. Die Koloratur, mit der sie sich spielerisch schmückt, richtet sich sehr bald nach dem Vorbild Italiens. Die kleine Form ist dieser Musik angeboren, die kokett tänzelt, graziös klagt, aber sich nie völlig hingibt. Die Sprache, mit ihren nasal getrübten Vokalen der verhüllenden gesellschaftlichen Causerie so wohlgeneigt, scheint der ungeschminkten musikalischen Aeußerung den Weg zu sperren, keine reine, keine leidenschaftliche Cantilene zu dulden, wie sie über den prachtvoll offenen Selbstlauten der italienischen Sprache sich natürlich aufbaut und weiterspinnt. Das französische Ohr, das diesen klangnivellierenden Nasalen lauscht und sich mit einer die Kühlheit begünstigenden Glätte zufrieden gibt, verkümmert musikalisch und büßt jene Untrüglichkeit des Tonbewußtseins ein, die jenseits der Alpen das schöpferische Genie unterstützt. Was im Bau der Sprache und Singorgane begründet und begrenzt ist, wird in Frankreich durch eine Kultur entwickelt, die alles Gesellschaftliche zur Richtschnur des

Künstlerischen macht. Das kann zur geistreich pointierten, wirksam akzentuierten Komödie führen, kann in der tragédie classique ein äußerliches Sprachpathos begünstigen, muß aber notwendig der Musik ihre Vollnatur, ihren hinreißenden Zauber nehmen. Ein Mozart, der noch die italienischen Klangwunder im Ohr hat, schreibt aus seiner unverbrauchten Naivität heraus 1778 von Paris aus: . . . . . . „wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur musique wäre."

Hören wir ihm weiter zu: „. . . und dann erst die sänger und sängerinnen — man sollte sie garnicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreien — heulen — und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und gurgel." Arme fille de l'opéra! Wer mit unverbildetem Ohr nach Paris kommt, findet ihren Gesang abscheulich. Ewig hält man ihr die Italienerin als Muster vor. Man zeige ihr aber, wie sie aus ihrer nationalen Haut heraus soll! Sie hat Vorschläge und Portament, ports de voix, hat Triller, cadences, als Schmuck, als agrément ihrer Cantilene nach dem Vorbild des Südens übernommen; aber die Cantilene selbst scheitert an einer Verschwörung von Natur und Kultur. Ihre Sprache, völkerbindend und dem Feuerwerk von Geist, den Winkelzügen der Diplomatie so freundlich gesinnt, gibt auch ihr stärkste Genugtuung, blitzende Einfälle, reizende Erlebnisse; ihre Musik aber gefällt nur denen, die mit nationalem Vorurteil ihre nationale Unbegabtheit überschminken. Unaufhörlich wird sie durch Vergleiche gekränkt. In den Jahrzehnten vor der Revolution aber lehnen sich freier gesinnte Geister, jenseits der Grenzpfähle zur Selbsterkenntnis erwachsen, gegen diese Karikatur von Gesang auf. Der ewige Vorwurf, den die in Paris auftauchende italienische Sängerin ihr bedeutet, wird zur brennenden Wunde, als die Italiener 1753 acht Monate lang als harmlosen Hauptspaß unter anderen die „Serva padrona" Pergoleses zum unveränderlichen Entzücken der Pariser in die Oper bringen und zur gefährlichen Neben-

buhlerin der Bewohnerin des Hauses machen dürfen. Aus dem Krieg, den solche Nachbarschaft entfesselt, geht nicht nur die französische Musik, sondern vor allem sie, die arme französische Primadonna, zu Tode wund hervor. Was hilft ihr der Beifall derer, die sich um die „loge du roi" scharen! Der „coin de la reine" wo Rousseau, Grimm, Diderot sich ereifern, ist mächtiger und zukunftsreicher. Unmöglich, sein Ohr der natürlichen Anmut des Genies zu verschließen, das die Arien wölbt, die Sänger in Duetten, Terzetten gegeneinander führt, ohne Aufwand der Maschine, mit äußerster Sparsamkeit an mitwirkenden Menschen die letzten, reinsten Ergebnisse der italienischen Stegreifkomödie zieht. Cantilene und Rezitativ verbrüdern sich gegen das musikalische Frankreich. Diese Italiener scheinen im Seriösen alles, was nicht Bravourarie ist, in Grund und Boden zu bräbbeln. Aber man höre, wie sie hier mit dem Elan red- und singseliger Menschen im Seccorecitativ ihre Zungenfertigkeit und Schwatzhaftigkeit in die Musik einschmuggeln. Und wie blitzschnell lassen sie diesen Sprachgesang sich heben, sich senken und immer wieder mit Haarschärfe an dem Punkt einmünden, wo das Cembalo mit seinem Akkord ihn auffängt! Nun scheint also doch selbst die italienische Sprache ihrer vielgerühmten französischen Schwester und ihrer hinderlichen weiblichen Reime zu spotten.

Aus dem Hagelwetter von Streitschriften, die für und wider die Italiener auf dieses Paris niedergehen, gellt der französischen Primadonna immer nur der eine Vorwurf ins Ohr: Dein Gesang scheint aus den Eingeweiden heraus zu tönen. Du unterbrichst die Litanei mit dem Schrei. Du magst Deine faltigen Kleider mit einem Wunderwerk gleißender Schnallen und goldener Schnüre durchwirken, Deine Kopffrisur durch die ausschweifendste Kunst des Coiffeurs zu einem architektonischen Meisterwerk herauftäuschen, die Federn Deines Hutes in kühnsten Bögen schwingen: es wird die Sensation von Tagen, von Wochen

sein. Deine Posen, die Du der klassischen Tragödie entlehnst, der Akzent, den Du den Worten und Versen gibst, mögen den Kritiker des Mercure de France außer sich bringen: immer nur ist dies ein Sieg Deiner Intelligenz, die das Komödienspielen überlegen beherrscht. Du wirkst inmitten einer erstarrten Tradition und machst den echten Musiker gähnen.

Dabei hat auch dieses Frankreich schöne Stimmen. Sie wachsen gern im Süden, wo es mehr Sonne gibt, die Menschen der Natur näher sind, Ohr und Sprachorgan einer erregteren Sinnlichkeit dienen. Aber seltsam: während Italien nicht nur den Opernheißhunger seiner Landeskinder stillt, sondern die Welt aus seinem Ueberfluß an Singvögeln beschenkt, vermag Frankreich seine vier Opernhäuser nicht mit Sängern zu nähren. Es fehlt die Zucht der Stimmen; es fehlen die "conservatorii," die „scuole," die in Italien mit Strenge und Geduld zum belcanto erziehen, und es fehlt am Ende der große Lehrmeister des reinen Tones, der Kastrat? Frankreich ist stolz darauf, den Sinn seiner mythologischen Oper auch dadurch zu retten, daß es auf den Halbmann verzichtet. Zu vernünftig, die Natur seines Komödienspiels durch die Widernatur zu durchkreuzen, liebt es seinen Tenor, ja seinen Baß, und ein Thévenard wird als erster Liebhaber die Leidenschaft seiner Zeit. Der Dichter, der, anders als in Italien, dem Musiker befiehlt, hat für den Verstümmelten keinen Raum. Ist nun wirklich Vernunft die Alleinherrscherin?

Mozart in Paris ist verstimmt. „Dann finde ich auch kein soulagement hier, keine Unterhaltung — keinen angenehmen und honneten umgang mit leuten — absonderlich mit frauenzimmer — die meisten sind hurren — und die wenigen anderen haben keine lebens-art." Der junge Mozart, der die Sängerinnen in seiner Herzenseinfalt und seiner Aloysia Weber voll, auf gut deutsch brandmarkt, zeigt uns jedenfalls, wo ihre Vernunft endet. Hören wir nun aber auch einen anderen minder Herzenseinfältigen:



MAD^ELLE^ S^T^. HUBERTI Role de Didon.

den jungen berühmten Venezianer, dem kurz nach seiner Ankunft in Paris sich die Augen öffnen. Casanova hat eben seine Laufbahn daheim verheißungsvoll begonnen. Da begegnet er in der Seinestadt der vergötterten Sängerin an der Oper: Mlle Le Fel. Er findet ihre drei Kinder einander staunenswert unähnlich. Seine echte oder gespielte Naivität wird angetastet durch die Begründung, die sie ihm lachend gibt: daß nämlich diese drei Kinder in der Tat drei verschiedenen Vätern von hohem gesellschaftlichem Rang gehören.

Die „chronique scandaleuse" mag das Andenken der fille de l'opéra schwer belasten. Die Mémoires secrets de la République des Lettres mögen ihr Peinliches nachsagen, die Prozesse jener Zeit ihren Namen durch die Akten schleifen: sie bleibt eine fesselnde und aufschlußreiche Kulturerscheinung. Noch bevor die höfische Verdorbenheit unter Louis XV. ihren Wiederschein auf sie warf, hatte sie sich zu unbegrenzter Freiheit bekannt und selbst diese an Merkwürdigkeiten gewöhnte französische Welt in Aufruhr gebracht. Der Geist des genialen Bohemien François Villon, der die gesellschaftsunfähigsten Damen in seinen Dichterhimmel erhob, hat sich in ihr fortgepflanzt. Freilich ist Lully, der Italiener, der den Parisern zum ersten Male eine Oper schenkt und später im Saal des Palais Royal vorführt, ein gefürchteter, Kabalen spinnender, jähzorniger Mann, Maestro und Komponist von stärkstem, selbst den König bezwingenden künstlerischen Willen. Den haben natürlich zunächst Untergeordnete von minderem Vervollkommnungstrieb zu spüren; und er zerbricht nicht nur sein Instrument auf dem Rücken eines unwilligen Violinisten, er verabreicht einem zerstreuten Sänger Schläge, weist eine pflichtvergessene Sängerin scharf zurecht. Diese eiserne Zucht erreicht viel, wenn auch nicht alles. Denn der Kunstwille von ursprünglich der Musik nicht leidenschaftlich ergebenen, oft nur durch den Zufall der Stimme oder des Schicksals der Opernbühne zuge-

führten Menschen wird immer wieder durch den Lebenswillen gefährdet und erschüttert. Trotzdem findet der Meister eine Marthe le Rochois, sanft und pflichtbewußt zugleich, in Gesang und Aktion fähig, das Werk Lullys zu verfechten, mit Augen, die als ihr einziges Kapital an Schönheit den Zuschauer bannen. Zwanzig Jahre lang ist sie seine künstlerische Gefährtin. Aber schon taucht eine andere, eine abenteuerliche Gestalt auf: die Maupin. In ihr durchkreuzt das Leben die Kunst. Und welch ein Leben! Die Anekdote, ja die Legende hat ein unentwirrbares Netz um sie gewoben. Aber außer allem Zweifel bleibt ein Kreuz und Quer von Romantik, die schließlich die Heldin selbst rasch aufzehrt. Dunkel ist ihr Ursprung. Gewiß nur ein Uebergewicht des Maskulinen, eine alle Grenzen des Geschlechts verlassende Initiative: der Nachklang renaissancehafter Selbstentfesselung der Frau, die sich ihr Geschick zu formen berufen ist. Gern den Mann zu spielen, in Männerkleidern Frauen an sich zu ketten, das Abenteuer bis in die letzten Folgerungen zu treiben, den Mann zu lieben, ihn im Duell zu verwunden, scheint ihr Hauptberuf. Erscheint sie auf der Bühne, umgibt sie der Hauch des Abenteuers. Das Leben hat ihr Zwanglosigkeit und Kühnheit gegeben, ihr Blick ist Siegerblick, ihre Haltung chevaleresk, und eine Stimme von doppelgeschlechtlichem Reiz trägt ihre Leistung. Aber da die Kunst dieser Maupin nichts weiter ist als Probe und Bestätigung ihrer erobernden Natur, Mittel zur Vollendung eines geistreichen Experiments, verbrennt sie rasch und hinterläßt nur die Spur eines eigenwillig gestalteten Daseins. Oder die Trunksucht zerstört Leben und Kunst wie bei dem Tenor Dumesnil, der den Ernst und die Würde des Schauspiels durch die lächerlichsten Zwischenfälle untergräbt. Ein Schriftsteller sagt: „Man müßte an den Tagen, wo die Oper spielt, den Männern den Wein und den Frauen die Männer verbieten: das sind die beiden großen Quellen aller Zerstreuungen und aller Unverschämt-

heiten unserer Sänger und Sängerinnen!" Vergebliches Verbot!

Der Schöpfer der „Armide", fruchtbar in der Kreuzung des französischen Tanzes, der französischen Deklamation mit dem italienischen Einfall, hat über sein Leben hinaus zwar sein Werk, nicht aber seinen Kunstwillen in das achtzehnte Jahrhundert tragen können. Immer stärker greift das Leben in die Kunst von singenden Menschen ein, denen keine eingeborene Leidenschaft zum reinen Ton die künstlerische Schaffenskraft nährt. Immer mehr hindert ein geistreiches Spiel, das sich in neuen, kühnen Kombinationen erhitzt, die Vollendung da, wo der leidenschaftliche Wille zum Aufstieg das Maß befiehlt. Die Leidenschaft hat nicht Zeit, sich zu sammeln, um auf den Schwingen phantasievoller Technik in einem großen Moment auszuströmen. Sie ist nur Lüsternheit, nie von Bewußtheit und Ueberlegenheit frei. Das Theater stellt dem Genießer von Rang und Kasse das Weib aller Spielarten. Die Sängerin vergißt das nie. Didon auf der Bühne will Aspasia im Leben sein. Sie wird eine Meisterin der Künstlichkeit. Sie weiß, daß nichts den Mann der höchsten französischen Gesellschaft reizt wie die künstlichste Verhüllung, gesteigert durch den Reiz der anmutigen, gesellschaftlichen Bewegung. Das gilt ihm mehr als die Schönheit. Was sich hier prunkvoll und erfolgreich ausstellt, im Salon und Boudoir genießen zu können, — heißt zugleich Ehrgeiz und Lust stillen. Das historische Kostüm hat darum dem Gesellschaftskostüm zu weichen. Nun sollen zwar diese mit goldenen Blumen und Flitter besäten, von Perlen, Korallen, Muscheln strahlenden Gewänder, deren Falten die Glieder einhüllen, die antike Tunika vortäuschen. Aber die nackten Arme, die auf der Höhe des Biceps goldene Spangen zeigen, die Taille, die ein mit einer Kamee geschmückter Gürtel schnürt, die Füße, die über den hohen Schuhen sichtbar werden, erzählen alles Wünschenswerte und rücken es in das Licht des Salons. Die Bühne wird ein Triumph der Verwand-

lungsfähigkeit. Diese kann zwar auch einem tiefwurzelnden Trieb zum Ernst gehorchen wie in der großen Schauspielerin Clairon, die sich im Bühnenlicht zu ungeahnter Größe reckt und so ihrer noblen Geste und ihrem durch eine klang- und nuancenreiche Stimme unterstützten Pathos Wahrheit antüncht. Ja, der Reiz der Verfeinerung kann hier und noch viel mehr von der Opernsängerin St. Huberty gerade in der Verachtung der Künstlichkeit, in dem revolutionären Verzicht auf Verhüllung, in Entblößung des Busens, der Beine, Befreiung des Haars gesucht werden: der einmalige Effekt schafft noch keine Sitte.

Ja, das Erotische hat hier nicht die Kraft, eine Kantilene zu durchglühen, es gibt nicht Höhepunkte und Erschöpfungen, wie sie echter Aussprache der Leidenschaft folgen. Alle cadences und ports de voix bleiben Arabeske des Wortes, und überall wird der Effekt eines Komödienspiels belauert, das auf der Musikbühne selbst die Uebertreibung liebt, weil ihm der echte Ton nicht erreichbar ist.

Aber hätte die Primadonna nicht ein Recht, ihre Brotgeberin, die Regierung, anzuklagen? Man nennt sie wohl Königin der Oper. In der Tat wird sie zum Courtisanentum, dem sie von Natur zuneigt, durch die kärglichste Gage genötigt. Die große italienische Primadonna, scheinbar vom Instinkt bis zur Sinnlosigkeit beherrscht, ist eine Gewinn und Verlust abwägende, marktgängige, hoch und immer höher bezahlte, mit Bedacht zur Wohlhabenheit aufsteigende Künstlerin. Sie verbäte es sich, mit der prima ballerina als gleich zu gelten. Die „fille de l'opéra" aber mag froh sein, von der Regierung 2—3000 Livres als jährlichen Entgelt zu erhalten. Ist sie premier sujet und ohne ernstliche Mitbewerberin, kann sie kühn Gratifikationen fordern, auch wie die rücksichtslose St. Huberty, die Paris oft hochmütig im Stich lässt, um in Marseille unerhörte Primadonnenehren einzuheimsen, ihre Einkünfte bis zu 9000 Livres, doch nicht so weit steigern, daß ihr berech-

tigter Aufwand aus eigenen Mitteln zu bestreiten ist. Die Aristokraten müssen beispringen. Man weiß, wie der Kraftmensch Marschall Moritz von Sachsen, der in seiner langen Liste auch eine Adrienne Lecouvreur führt, sich im Dienste der Theatervenus verbrauchte. Jene gefeierte Mlle. Le Fel, die übrigens Farinelli in Paris mit Schrecken hörte, der Deutsche Grimm aber, intimster Beziehungen zu ihr verdächtig, als Ausnahme unter den Schreihälsen der Oper rühmt, ist nur eine der vielen „actrices", die zur Aufbesserung ihres Einkommens Erziehungsgelder von den Vätern ihrer bunten Nachkommenschaft einstrichen. Und unter ihnen leuchtet als höchstbezahlte Frau die Tänzerin der Oper Mlle. Guimard, die dem Prinzen von Soubise allmonatlich 2000 Frcs. kostet und sich überdies in England bereichern darf.

Merkwürdige Doppelstellung der französischen Primadonna: hier pensionsberechtigte Hofbeamtin, scheinbar auf ein Mindestmaß von Genuß beschränkt, ist sie dort die verwöhnteste Herrscherin. Sie kann sich nicht zweiteilen. Ihre Laune ist nicht minder heftig, nicht minder unberechenbar als die ihrer italienischen Schwester. Sie will ihre Partie nie einer anderen lassen. Sie gestattet nicht, daß eine andere, selbst in ihrer Abwesenheit, ihren Ankleideraum benütze. Sie hustet; will heute, morgen, die ganze Woche hindurch nicht singen. Man sperrt sie ins Fort l'Evêque. Dort läßt sie sich's wohl sein. Verschwörungen gegen den Directeur des Spectacles zwischen der prima donna und der prima ballerina. Sie gibt nicht nach. Krankheit wird vorgeschützt. Man beginnt zu schmeicheln, zu bitten. Der König spricht ein Machtwort. Er hat sie in Fontainebleau zur Erstaufführung dieses Piccini gehört und erlebt, wie der Dichter Marmontel sich vor seiner Heroine verneigt. Kann man ihr ernstlich böse sein? Alles löst sich in Frieden.

*

Der Typus zeigt seine höchste persönliche Prägung in Sophie Arnould. „Ohne den Zauber der Betonung und der Deklamation der Mlle. Arnould“, bekennt Gluck, „hätte meine Iphigenie nie ihren Einzug in Frankreich gehalten.“ Der 82 jährige Voltaire läßt sich zu ihr tragen und schwärmt von verklungener Herrlichkeit. Die Goncourts, die ihrem Zauber forschend nachgespürt haben, nennen sie die jüngere Schwester der Ninon. Die böse Zunge aber macht sie zur „doyenne des putains“, und dagegen kann, will sie sich nicht wehren.

In der Tat ist sie die singende Frau, in der das Erotische als „agrément de l'esprit“ ein Leben erhellt und umschattet: die große, scheinbar absichtslos kunstfördernde Courtisane, die eines Fragonard würdig wäre, stets ihrer Macht und ihrer Grenzen bewußt, souverän in ihrem Reich, den Becher der Lust bis zum Grunde leerend, zuletzt aber als entthronte Königin der Oper die Vergangenheit liebkosend, bis die „citoyenne“ Sophie arm wie eine Kirchenmaus im Beginn eines neuen, anders gerichteten Jahrhunderts sich von der Welt verabschiedet.

Aus dem Oval eines gewinnenden Gesichts schauen uns zwei große Augen an, deren Brauen leicht miteinander verbunden sind. Der Kopf, von dichten Haarwellen umrahmt, krönt einen nicht langen, aber in allen Gliedern vollendeten Körper. Ein weißes Gewand umhüllt sie: Tragödin mit dem Taschentuch in der Hand. Sie wirkt schön, weil die Anmut sie umspielt, Wärme von ihr kommt, der Roman ihr aus dem offenen Blick leuchtet. Die Stimme ist dünn, aber sie trägt. Die Schülerin der Le Fel und der Clairon gibt eine Synthese von gepflegtem Gesang, der doch nicht Belcanto ist, und von Aktion, die zwar nicht letzte Hingabe, aber nicht ohne Seele ist. Klage, Liebe, Sterben werden beredt. Und sie ist unerreicht ausdrucksvoll im stummen Spiel.

Nun besuchen wir sie an einem ihrer Empfangstage. An welchem? Etwa am Donnerstag, der nur den Frauen ge-


Le Carnaval Du Parnasse
Mlle guimard

hört? Wo der in der Pfütze gezeugte „calembour" zur bezaubernden Gassenbüberei verklärt wird und als Motto über der Eindeutigkeit des Lesbischen steht? Oder am Dienstag, wo freigebig bewirtete Künstler und Literaten Sophies beißende Schlagfertigkeit belachen und aus eigenem Geist zur Herabsetzung der Pompadour beisteuern? Hier ist die Arnould unübertrefflich im Prägen von Bonmots, die durch Paris fliegen. Das kann Mlle. Guimard nicht, die dreimal wöchentlich, heute Staatsmänner, übermorgen die Literatur und am Wochenende die verführerischste Demimonde empfängt.

Aber unsere Arnould ist auch auf der Gasse zu treffen, an der Seite eines Friseurs, den sie heiraten zu wollen scheint. Doch nein! Da ist sie wieder bei ihrem geliebten Mr. de Lauraguais, mit dem sie alle Schattierungen amouröser Raserei und Eifersüchtelei erlebt, den sie um irgendeinen Prinzen verläßt, um schließlich von ihrem früheren Geliebten gegen den neuen die Anklage wegen gesundheitsschädigender Langeweile erheben zu lassen. Oh, es gibt andere Schädigungen der Gesundheit, die man Sophie vorwirft!

Indes ist die Frau, die behauptet, 1745 geboren zu sein, längst über das Jahr 1757 hinaus, das die knospende Größe zuerst auf der Bühne sah. Man beginnt zu vergessen, wie diese Arnould aus dem Kloster in die Welt geführt, als Psyche, Thetaïre, alle, die Direktion, den König, die Kolleginnen, den Kapellmeister, die Prinzen, das Publikum beherrscht und gegängelt hat. Die an sich klangarme Stimme ist vom Leben der Ninon angetastet und bricht. Nun scheint die Grenze erreicht, wo Künstlichkeit eben noch Kunst heißt. Die Künstlerin, die den wahren Geist von Paris darstellt, streift nach einem Jahrzehnt schon der kalte Hauch halber Ablehnung, der die Presse ihren Hymnus entgegensetzt. Und noch ist ihr der Triumph durch Gluck aufgespart. Gut, daß der unerbittliche Meister kommt, nachdem die Gewarnte längst angefangen hat,

pünktlich und gewissenhaft zu werden. Der Sieg der Iphigenie in Aulis im April, des Orpheus und Eurydice im August 1774 ist zugleich ihr Sieg. Dann aber stößt der Wille des Meisters gegen die Anmaßung eines dummen prinzlichen Geliebten. So hat die Soubrette Rosalie Levasseur die Unterweisung Glucks, der bei ihr wohnt, und die Rolle der Alceste. Es gerät ihr schlecht. Denn ihre unbiegsame Stimme hält es nicht aus, sie speit nach wenigen Jahren Blut und muß bald vom Schauplatz abtreten.

Sophie Arnould hatte sich vor ihr zurückgezogen, verwandelte sich, wurde Grundbesitzerin, die zärtlichste Freundin ihres Baumeisters, die gesuchteste Gastgeberin der Wortführer einer Revolution, die ihr auch die Pension raubte.

„On est trop malheureux avec trop d'esprit", sagte sie.

Mit halber Seele hatte sie dem Werke Glucks den ganzen Erfolg erobert. Die den Takt als ein „dummes Tier" zurückwies, den Kapellmeister den sehr ergebenen Diener der Primadonna nannte, mußte einem dienen, der sein schöpferisches Herrenrecht bis in die geringste Vorschrift behauptete. Ein Uebermaß an Stimme brauchte sie nicht. Sie hatte den Ausdruck, der aus innerem Reichtum kam, und der sie einem Garrick wertvoller machte als alle französischen Tragödinnen. Sie hatte die Kraft sinn- und seelenvoller Rezitation. Die Iphigenie, die zu den Göttern flehte, ließ keinen unbewegt. Mit dem Kopf, ja mit dem Gefühl verneinend, hatte sie einer neuen germanischen Kunst ihre nationale geliehen. So war doch das Erotische Zärtlichkeit und Zärtlichkeit Musik geworden? So daß sie in diesem Paris, wo die Entthronung des schöpferischen Instinkts durch den überlegenen Geist sich zeigt, dünne Fäden zur Urkunst knüpfte?

Es ist ihre Zeit nicht mehr. Die italienische Primadonna als dauernde Mahnerin zur Natur ist nach der Revolution, durch die Revolution hierher geweht. Gluck versteinert, und es lebt die Koloratur.

CATALANI UND PASTA

Vom Reiz der Unvollendung will ich sprechen. Er wirkt in Angelica Catalani und Giuditta Pasta.

*

Nirgends wie in der Menschenstimme mischen sich Technik und Ausdruck. Nirgends wie hier stoßen Animalisches und Geistiges zusammen. Alles zielt darauf, diesem Tanz eng verschlungener Partne das glatteste Parkett zu schaffen. Wie aber, wenn Welt und Mensch letzte Vollendung hindern! Dann drängt das Persönliche vor, zwingt Kehlkopf und Stimmbänder, ihm zu dienen, lacht der Schwäche oder ringt mit ihr oder täuscht sie gar in Kraft um. Und wie der Tanz der Partner auf unvollendetem Parkett in seinen Phasen, Höhen und Tiefen der Leistung und der Wirkung zeugend, sich abspielt: dies eben ist das Fesselnde. Zu sehen, wie der Ruhm, der scheinbar nur der Meisterschaft gilt, gerade dieser oft aufrührerischen Kreuzung von Unvollendung und Persönlichkeit folgt: dies führt zu den Wurzeln der Kunst.

Die Stunde ist gekommen, da der Wettstreit zwischen Stimme und Instrument an einen Prellstein führt. Der von den Neunapolitanern begünstigte Ehrgeiz, die Intervalle von Oboe und Violine im Geschwindschritt nachzuahmen, dem Kehlkopf instrumentale Unfehlbarkeit zu geben, hat die äußerlichste Gesangskunst in die Welt gesetzt. Raschheit über Hindernisse hinweg: Blendwerk ist erreicht. Aber der Grund ist unterwühlt. Der gehaltene Ton, das Sostenuto ist selten geworden. Es baut sich nur mit geduldigem Aufwand an Zeit auf. Die dem Erfolg zujagende Hastigkeit verachtet es.

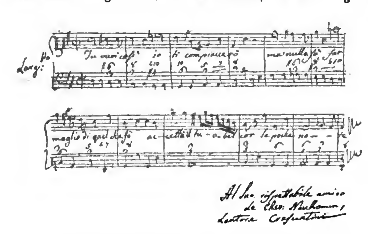
Anderes noch ist tätig. Der gesunde Menschensinn hat in seinem Sturmlauf gegen die opera seria Siege erfochten.

Die opera buffa der Cimarosa und Paesiello hat sie vollendet. Der Baßbuffo, männlich, rauh, rücksichtslos, spottet des Kastraten, den man als Schande, Entartung, Widersinn empfindet. Die Natürlichkeit des Spiels hier und die Verkalkung der Form dort scheinen unverträgliche Widersprüche. Das Komische, zuerst aus Laune, dann aus Ueberlegenheit, ist zur Macht geworden, die auf sie hinweist und eine höhere Einheit des Buffonesken und des Seriösen im Werk sucht. Das dramatische Gewissen ist geschärft. Es fordert mehr Fortlaufendes als Auf- und Abstürzendes.

Schade nur, daß um eben diese Zeit und nicht rein zufällig die Phantasie zurückgescheucht und geschwächt wird! Der Kastrat, Begründer des Belcanto, war zugleich Bereiter des Bodens, auf dem die Improvisation sich auslebte. Tut ihn ab: es leiden zugleich Können und Schaffen. Noch bevor Rossini dem Sänger die Noten genau vorschrieb, die nun für jede Kehle und für jede Stimmung passen sollen, war es diesem unmöglich, sie selbst zu ersinnen. Das Erotische als schöpferische Kraft hat sich verdünnt. Der Geist des Abenteuers ist durch die Revolution erschüttert. Ein Casanova sieht die Republik Venedig und seine Welt versinken. Nüchternheit, Bürgerlichkeit wagen ihren ersten Verstoß gegen das Theater, verändern sein Wesen und das der Menschen, deren Welt es ist. Die Musikbühne und der Sänger haben gemeinsam den Weg ins Freie zu erzwingen: von sich selbst und von der Gesellschaft, die beide an sich zieht.

Die italienische Primadonna, in der zuerst der Verstand die Sinnlichkeit überwiegt, ist eben die Catalani. Und merkwürdig genug, auch eine der ersten Frauen, die in Rom, nach der Abdankung von Heuchelei und Dunkelmännertum, auf öffentlicher Szene erscheinen. Karneval 1799 tritt die Sechzehn- bis Neunzehnjährige in der Ifigenia in Aulide von Giuseppe Mosca auf der Bühne des Teatro Argentina auf. Die Entführung aus dem Kloster Gubbio,

wo das Mädchen aus Sinigaglia zuerst auffiel und sittenwidriges Beifallklatschen in der Kirche hervorrief, hatte ihr den Weg zur Oper, zum Fenicetheater in Venedig, gebahnt. Der Anlaß, sich mit dem Nachwuchs des Kastratentums zu messen, findet sich bald. Der Kastrat Crescentini, den Italien als Gesangsmeister ehrt, will sie auf seinen Weg führen, muß aber sehen, daß sie ihn gar



nicht versteht. Doch man staunt über die Naturkraft ihrer Stimme. Lissabon begehrt sie und bezahlt sie mit 3000 Pfd. Es ist das Sprungbrett für den künftigen Aufstieg. Von hier führt 1806 der Weg nach England, wo sie am Kings-Theater Glanz und Besitz mehrt und schließlich ihre Jahreseinnahme bis zu 16 700 Pfd. steigert.

Zunächst kennzeichnet sie das Heroische. Sie war, wenn wir dem ernstesten Kritiker und Bekannten Sievers glauben dürfen, eher klein und zierlich und wird doch als hohe majestätische Erscheinung gerühmt. Hier baute sich der Geist Körper und Haltung. In ihrem Kopf streiten leuchtende Augen mit nordischer Herbheit. Man weiß, wie sie

Napoleon anzog und doch fürchtete; dagegen den feuchtfröhlichen Haudegen Blücher ehrte. Sie wurde als politisches Machtmittel ausgenutzt und sollte Frankreich zur Tatkraft entflammen. Aber das Heroische, das schon gegenüber Napoleon nicht standhielt, versagte wohl am stärksten da, wo sie liebte: der Gesandtschaftsattaché Monsieur de Vallabrègue, eine habgierige soldatische Null, gewann ihr Herz und ihre Kasse. Das war sehr schätzbar, sicherte ihm nicht nur Reichtum und die Möglichkeit, ihn im Spiel zu vertun, sondern auch eine Frau, die das Abenteuer nicht liebte, sich nie von ihren Sinnen überrumpeln ließ. Das Heroische ist mehr ein Herrisches, aus Wirkungswillen und Erfolg geboren. Ludwig XVIII. verkannte ihre männliche Unternehmungskraft, wenn er ihr 1815 die Leitung des Théatre Italien in der Rue Favart zutraute und 160 000 Franken jährlich beisteuerte. Denn schließlich ist sie ein herrschsüchtiges Weib ohne Augenmaß für das Gerechte, die Primadonna trübt den Blick der Direktorin, die, auch nach Vorschrift des geldgierigen Gatten, jede Ausgabe für Sänger oder Szenarium kürzt oder gar streicht. Sie will nur sich inszenieren, bleibt allein und erfolglos. Alle erhöhende Tatkraft empfängt Begrenzung und Reiz von physiologischer Schwäche. Der eine lernt sie als großmütig, der andere als geizig kennen. Sie wirft viel weg, nur nie sich selbst. Denn sie ist, bei aller Laune, verständig und hält auf Würde. Mit Königinnen scheinbar als Ebenbürtige zu verkehren, sich Königinnen durch den Aufwand an Edelsteinen zu nähern; das entlohnt sie für entgangene Abenteuer, die sie im Innersten nicht begehrt.

Schon hat in nahezu zwanzigjähriger Laufbahn Fama ihren Namen zu einem klingenden Zauberwort gemacht, als sie 1816 im Lande der reinen Vernunft auftritt. Und nun ist es interessant, zu sehen, wie sie diese zum Entgleisen bringt. Das in Deutschland, Preußen, Berlin erwachende Konzertleben hat sich noch nicht gefestigt. Es schwankt zwischen Sensation und Vernünftelei; entnimmt noch dem

Theater starke Anziehungskraft, ohne wie in Paris und London mondän, gesellschaftlich zu sein. Nur daß eben bei uns der Zug zur Uebersinnlichkeit im Konzert unverkennbar ist, während dort das Auge schließlich immer wieder den Glanz des Mondänen befiehlt. Freilich erleben wir auch auf deutschem Boden in der Zeit höchster Konzertkultur diese Rückfälle ins Theatralische, weil die Frau als erfolgwirkende Macht die Verführungen des Szenischen auf dem Podium herbeisehnt.

Die Catalani also führt zum ersten Male die reine Vernunft aufs Glatteis, doch nicht ohne ihr zu schmeicheln. Der nüchterne Kritiker wird von vielem in ihr gekränkt, von der Gesamterscheinung aber gefesselt. Die Widersprüche in ihr reizen zur Aussprache. Es widersprechen sich Vorzüge und Schwächen im Mechanismus und im Ausdruck. Der Triller in seiner Rundheit und Dauer versetzt dem Zuhörer den Atem. Aber in der nicht eben langen Reihe von Tönen, die der Stimme zu Gebote stehen, mischt sich Edles mit Unedlem. Die instrumentale Sicherheit der Läufe, besonders der chromatischen, scheint nur bei leichtem Tonansatz möglich. Merkt ihr aber, wie sie die unteren Kinnbacken bewegt? Gewaltsam hervorgestoßene Laute, gutturale Laute wollen nichts von der Vorschrift des Maestro wissen. Das wäre also in der Hitze geschehen? Doch nein: ihr Temperament ist kalt und wühlt nicht auf. Hört nur diese kurze Kantilene: mühevoll und ausdruckslos wird sie gebildet. Die Rhodeschen Violinvariationen über nel cor più non mi sento sind ihr Paradestück. Instrumentale Staccati blitzen auf. Ein römischer Bildhauer amüsierte sie später sehr, als er das im Falsett nachahmte. Es scheint leerstes Virtuosentum, von einem Instrument auf ein ganz anders geartetes übertragen. Doch gibt es Koloraturen, die das Komische darstellen. Und wer sich eben noch an eitlem Prunk stieß, ist berauscht, wenn sie Variationen über God save the King mit hoch über dem Orchester thronender Stimme singt und das Publikum,

in ihrem Banne, bei den folgenden Versen miteinfällt. Der Ausdruck der Majestät kann nicht überzeugender sein. In der Zeit neuentflammten Nationalgefühls kommt die Freundin der Könige dem Volke entgegen.

Die Bühnensängerin Catalani hat kein echtes Pathos. Selbst die Gräfin in Figaros Hochzeit bleibt ihrem Wesen fremd. Seht sie aber als Susanna oder in einer opera buffa: da lenkt gesunder Menschenverstand den Instinkt der Italienerin, sie neckt, reizt, zupft, kurz: ist im Einklang mit der Musik beweglich und wirksam. Freilich wird der Gang der Darstellung durch irgend einen Widersinn unterbrochen. Die Primadonna, die sich eben ihrem Instinkt überließ, beobachtet und unterstreicht den Effekt, der den Ausdruck schädigt. So ist ihre Mimik in der Anlage gegeben, aber in der Ausführung zwiespältig und durch Aeußerlichkeit getrübt. Kurz: die Naturalistin ist bald fördernd, bald hemmend, in jeder Leistung der Künstlerin zu spüren. Die Natur, die übermächtig schien, wird von der Vernunft eingedämmt. Aber das Blendende hat gesiegt. Ein Wunder ist geschehen; der Rausch der Menschen bezeugt es. Und doch ist es nicht Entweihung, wenn kühle Ueberlegung Flecken auffindet.

Man begreift, daß diese Zwiespältigkeit sich zunächst an der Stimme rächen mußte. Der Mangel einer gesicherten Grundlage, das Fehlen des Ausgleichs der Register, die Unruhe einer Tongestaltung, die eine messa di voce, ein Tonspinnen hinderte, zeigte selbst bei dieser natürlichen Ueberkraft des Singorgans ihre Folgen rascher, als das Alter der Sängerin zu rechtfertigen schien. Sehr früh beginnen schmelzlose, blecherne Töne zu stören. Das veranlaßt sie freilich nicht zum Abschied von einer Oeffentlichkeit, die auch jetzt noch Grund genug hat, die Persönlichkeit zu feiern, mindestens aber unter dem Nachhall dieses vergötterten Namens von seinen Gunstbezeugungen nicht abläßt. Auch der Norden Europas hat sie gehört. Schließlich zieht sie sich in den Fünfzigern zurück, genießt,



GIUDITTA PASTA ALS DESDEMONA

mit Glücksgütern gesegnet, von 1838 ab auf ihrer Villa bei Florenz eine ehrenvolle Ruhe als umschwärmte Gesangsmeisterin und stirbt 1849 in Paris als eines der ersten Opfer der Cholera.

*

Der Reiz des Unvollendeten verstärkt sich in Giuditta Pasta, weil eine ganz andere Innerlichkeit mit der Technik kämpft. Hier zeigt sich die merkwürdige Krisis, die das beginnende neunzehnte Jahrhundert im Opernsänger hervorruft. Nun stehen wir vor einer Frau, die den Geist der großen Primadonnen der Vergangenheit geerbt hat. Aber die Zeit stellt ihr Hindernisse. Nur Hindernisse? Eine höhere Auffassung vom Dramatischen gewittert auch in der Oper. Nun ist es ja wahr: die Oper Rossinis, von einem geistreichen Genießer, nicht von einem tiefen Empfinder geschaffen, scheint gerade der leidenschaftlichen Frau die Schwingen der Phantasie stark zu stutzen. Die Koloratur, die einst aus der Stimmung des schöpferischen Sängers strömte, ist genau vorgezeichnet und, nur wenn sie die klingenden Saiten der Stimme trifft, durch die glückliche Stunde in nachschöpferischen Wert umzugießen. Aber ist denn Koloratur alles? Die dramatische Darstellung soll jetzt nicht nur dem Höhepunkt der Bravourarie gelten, sondern schüchtern auf weitere Gebiete ausgreifen. Die Erotik als zeugende Macht soll sich mit der Erkenntnis verbünden und nun ein Niveau von Darstellung erreichen, die von den früheren Sängerinnen kaum eine oder zwei, etwa die Tesi, geahnt hat. Heute aber werden Menschen mit neuen Nerven geboren: sie tasten sich mit stärkerem Verantwortungsgefühl empor, wollen das, was eben geschaffen wird, durch ihre Kunst steigern und den Weg zu immer eigenartigeren Kunstwerken bahnen.

Die Pasta ist die erste Frau, die Probleme der Operndarstellung fühlt, wenn auch nicht durchweg erkennt. Denn sie ist nicht nur Italienerin, Instinktmensch, 1798 zu

Savona bei Mailand geboren, sondern auch Jüdin, in der Geist, Nerven und ein tragisches Mitleid wirken. Während sie über die Schwelle des neuen Jahrhunderts tritt, wird sie durch ein höheres dramatisches Gewissen in Konflikte getrieben mit dem, was den Grund verklungener Kunst zu bilden schien: mit dem Belcanto. Stendhal, der feinhörigste, feinnervigste Liebhaber des italienischen Gesanges, ist der Erscheinung dieser Sängerin mit dem liebevollsten Essay nachgegangen. Heut ist es dem Rückschauenden, der mehr erlebt hat als dieser begeisterte Rossinist, gegönnt, das erste Aufleuchten einer interessanten Zweiteilung, den Widerstreit des Dramatischen und des Gesanglichen in dieser bezaubernden Persönlichkeit nachzuempfinden.

Denn sie ist eine Ringende. Mitgabe der Natur ist das Ebenmaß, die Linie des kaum mittelgroßen Körpers, des Gesichts, in dem die erhabene Stirn von Denken, das Auge wiederum von glühender Sehnsucht nach den Flammen schöpferischer Erregung spricht. Alles scheint auf antike Würde gestimmt, aber hier deutet sich bereits die Unruhe an, die Geist, Tiefe, Leidenschaft vereint in den Operndarsteller hineintragen. Und in der Tat: die erste Unruhe kommt vom Mechanischen. Die flüchtig gebildete Stimme ist lange kein gefügiges Werkzeug ihres darstellerischen Willens. Mailand, dessen Konservatorium sie besucht hat, besitzt zwar eine für die Oper tonangebende Skala, bildet aber mehr zur Instrumentalmusik. Die junge Giuditta Negri muß auf italienischen Bühnen, in Paris unter der Catalani, in London am Kings-Theater im Schatten stehen, weil ihr Wesen unerkannt bleibt, nur durch einen reinen, schönen Gesangston hindurch erkennbar wäre. In Paris, wo alles abgeschätzt wird, finden die kältesten Koloraturprimadonnen, eine Fodor-Mainvielle, eine Camporesi das lauteste Echo. Und London hat sich gewöhnt, die Sängerinnen von Paris entgegenzunehmen. Wer sollte da für den echt tragischen Ton dieser nun mit dem Tenor Pasta

vermählten Giuditta ein Ohr haben! Aber, Hand aufs Herz, Umkehr tut not, soll nicht ein unschätzbarer Wert verkümmern. Die Frau, die ihren Mißerfolg oft genug erprobt hat, wendet sich nach Italien zurück, macht bei Scappa Tonstudien und hofft, nach einem Jahr das Ungeheuer Publikum zu bezwingen, vielmehr: die Stimme bald auf die Höhe ihrer Darstellungskunst gebracht zu haben.

Darin irrt sie. Aber der Zwiespalt, der zwischen Brust- und Kopfregister zu spüren ist, kann ihrem Erfolg nicht schaden. Von nun an steigt sie zu europäischem Ruhm. Paris stempelt sie 1821 für Europa ab. Man frage aber, in welches Fach die Stimme gehört: unmöglich sie einzuordnen. Der Kampf zwischen einer tiefen Alt- und einer hohen Sopranlage, die durch eine unsichere Mitte geschieden sind, gibt Opernerlebnisse seltenster Art. Die Arie hat eine ganz neue Wärme, das Rezitativ einen tiefdringenden Ton, und, seltsam genug, die Höhenlage bringt Koloraturen. Sie haben nicht die haarscharfe Treffsicherheit noch die glitzernde Kälte der instrumentalen, sondern sind von einem Temperament getragen, in dessem Grund Würde und Tiefe ist. Und besonders eigentümlich, wie diese Frau mit dem Instinkt der tragischen Schauspielerin die Stimme an ihren starken wie an ihren schwachen Stellen umfärbt, das Zwiespältige mit den Schwebungen der Leidenschaft durchfühlt und in ihrer ganzen Skala nicht einen einzigen Ton ohne Inhalt läßt. Es ist ein unaufhörlicher Kampf mit dem Singorgan, ein Trieb, es mit dem Dramatischen in gleichem Schritt zu steigern, eine Genugtuung darüber, daß immer noch neue Aussichten sich zeigen. Talma lauscht, um von ihr zu lernen. Sie selbst glaubt viel von dem italienischen Schauspieler de' Marini zu haben, schöpft aber ihr Bestes aus sich selbst. Sie ist mit sparsamen, aber wundervoll ruhigen Gesten eine rührende Desdemona Rossinis geworden, die den Dolch Otellos unschuldssicher, ohne zu zucken, empfängt, hat Tancred, Romeo einen Ausdruck gegeben, den der Maestro

nicht geahnt, nicht einmal gewollt hat. Denn ihr Geist ist nicht der Rossinis. Der liebt seine maccaronispinnenden Primadonnen, liebt sie manchmal sosehr, daß er zum Beispiel seinem abgefeimten Impresario Barbaja zu Neapel die koloraturfreudige Geliebte Mlle. Colbrand wegheiratet und sich Werke von ihrer Kehle diktieren läßt. Madame Colbrand-Rossini wird zunächst teurer bezahlt als Madame Pasta. In Vincenzo Bellini ersteht dieser ein neuer ahnungsvoller Schaffender. Dem Komponisten der Sonnambula und der Norma, der zuerst in die bezauberndste Cantilene tieferen Sinn und eine zarte Seele legen will, schwebt als Muse die Pasta vor.

Gewiß, nun wird sie, in den Dreißigern, der Cavatine „Casta diva“ mehr Glut und Hoheit als ihren Vollklang geben. Aber sie hat den echten Ton, zeigt einen unerschöpflichen Reichtum an Einzelzügen und wächst als Zürnende und als Rächerin zu der einprägsamsten Gestalt unter den Sängerinnen der Zeit. Sie kam später als die Catalani, in der Dämmerung ihrer Kunst, 1841 nach Deutschland, und enttäuschte auch für eine Riesengage in Petersburg. Zwischen ihrem Drama und ihrer Musik begann schon ein Abstand zu klaffen, und der opernhafte Mendelssohn belächelte die Berliner, die ihr Falschsingen nicht hören wollten.

Sie starb 1856 nach einem Leben, das aller Opernflitter nicht von seiner Grundrichtung ablenken konnte. Für das Echte der Empfindung auch innerhalb der Unechtheit eine immer höhere Form zu finden, war das Problem, das sie mit dem ganzen Aufgebot persönlicher Kraft im Geist ihrer Rasse löste.

DER TENOR

„Ihr seid ein Künstler. Ich leugne es nicht, aber glaubt mir: ein Leben wie das Eure führt kein der Größe Bestimmter . . . .“
Heinrich Mann (Branzilla).

Er war schüchtern eingetreten und aus einer Nützlichkeit eine Notwendigkeit geworden. Er hatte die Wettkämpfe zwischen Primadonna und Kastrat im Winkel erlebt, dann tapfer mitgefochten und war allmählich als ein Stück Männlichkeit beachtet worden. Und wird nun des Kastraten glücklicher Erbe? Halbmann und Mann zugleich. Primadonnenhaft in vielem, aber fähig, seine Geschlechtlichkeit künstlerisch dreiseitig zu entwickeln: zur Weichheit und zur Kraft hin; als lyrischer und als Heldentenor; und auch als Buffo.

Man hatte ja gesehen, wie der Mann für die Verachtung durch die ernste Oper sich rächte. Die rauhe Männlichkeit brach stürmisch hervor und lachte alles Belcanto. Der Baßbuffo war geil, aber gewiß kein verführerischer Mann. Im Gegenteil: als glatzköpfiger Vormund durchkreuzte er gern die Pläne des wahren Verführers, des Tenors, der seine Nichte wollte. Der Tenor hatte seinen Timbre, der ihn seriös machte; er hatte seine Seele, die nach Liebe dürstete. Aber wo ihr ihn auch findet: überall hat er zunächst das Männliche in sich zu verleugnen. In Italien ist er ein Opfer der Leidenschaft für hohe Stimmen, die der Koloratur ihre Leichtbeweglichkeit bieten. Er wird ein Meister des Falsetts. Aber der Kastrat entthront ihn und raubt ihm den Platz des Liebhabers. In Frankreich, wo man sich der

Männlichkeit freut und Lully dem Tenor ein gut Teil Arbeit gibt, zwingt man ihn doch, sich als Kontraaltist zu überschrauben. In Deutschland aber scheint der Baß das Sonderrecht auf Männlichkeit zu besitzen. Es ist die Heimat jenes Ludwig Fischer, dessen gewaltiger Stimmumfang und ungewöhnliche Charakterisierungskunst tenorsingender Mitbewerber spottete, nicht nur Frankreich, sogar Italien zur Anerkennung zwang. Derselbe, dem Mozart den dummen, geilen, saufenden, boshaften, kurz: höchst ergötzlichen und kennzeichnenden Osmin zudachte.

Ueberhaupt wirkte dieser Mozart wahrhaft aufrührend auf alle, die er in seinen Kreis zog. Eigentümlich, wie er zuerst für Italien und aus dem Geiste der Koloratur schafft, aber mit der nach dem Ausdruck hinweisenden Magnetnadel schließlich über die Entführung bis zur Zauberflöte gelangt. Was will er denn? „Wer die gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Pasagen- und Rouladenmacherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere art ausdrückte, verdiente sie bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das 4 te mahl sang . . . Diese aber (Mlle Weber) singt zum herzen und singt am liebsten Cantabile . . . ." Das ist es: Mozart, der ewige Liebhaber, wollte das Herz . . „und in einem Bett schlafen — mag ich mit niemand, als mit meiner zukünftigen Frau — ein lediger Mensch lebt in meinen augen nur halb". Diese junge Aloysia Weber, werdende Primadonna, ist der wahre Wegweiser Mozarts für Kunst und Liebe. Nun hat er für sie, die eine herzlose Kokotte wurde, die Schwester Constanze eingetauscht. Er suchte Wärme und Zärtlichkeit.

Man hat in Mozart hier nur ein spielerisches Genie, dort einen Künstler von dämonischer Erotik gesehen. Er hat von beidem; er ist spielerisch, er ist Erotiker. Seine Sinnlichkeit aber ist schon von der Bürgerlichkeit ergriffen und gebändigt. Die Sehnsucht nach Wärme und der Geist des Ensembles drücken das aus. Der reine Instinkt will sich



ANG. CATALANI

nicht mehr ausleben, die Mehrstimmigkeit fängt ihn auf und verteilt ihn auf größere Flächen. Aber Wunderbares vollzieht sich: die immer leise mitschwingende Erotik webt am Ausdruck und am Spielerischen, an der Cantilene und am Ornament. Und alle wühlende Leidenschaft hat ihr Maß. Mozart, der sich entspannen muß, zeigt in seinen Briefen oft eine wahre Lust an Worten, die in keinem Knigge zu finden sind. Der Musiker aber, seiner Sendung stets bewußt, bleibt adlig bei aller Volkstümlichkeit.

Natürlich mußten die Menschen auf der Bühne bald spüren, daß da jemand ihnen den Weg in Neuland wies. Gewiß wollte Mozart die Arie dem Sänger anpassen wie „ein gut gemachtes Kleid". Und er war ja auch bereit, der Koloratursängerin Cavalieri „Martern aller Arten" zu schenken. Doch nun steht er auf der Bühne, setzt dem Sänger zu, will letzte Ausdrucksmöglichkeiten von ihm erzwingen. In ihm gärt (und das zeigt sehr schön Lert in seinem Mozartbuch) die alte Stegreifkomödie. Harlekin und Hanswurst arbeiten hinter der Szene, ja, geraten manchmal auf die Szene. Figaro, Leporello, Papageno, Blondchen, Susanne wissen von ihnen zu singen. Mehr zu sagen, als zu singen. Denn Mozarts deutsche Oper schafft Verlegenheiten. Hier muß der Schauspieler-Sänger in die Bresche springen. Gut, daß diese Wiener Akteurs Musik im Leibe haben und, wie sie für ihren Gesang den Mund nicht anders zu spitzen brauchen, so auch in der Tonhöhe nie abirren. Und nun ist durch sie für Leben auf der Bühne gesorgt. Zu den geplanten kommen die improvisierten Hanswurstiaden.

Einer aber widersetzt sich allen Neuerungen: der Tenor. Kaum ist er vollwertiges Glied des Ensembles geworden, hat er alle Folgen dieser Rangerhöhung in einer Herabsetzung seiner Menschlichkeit zu spüren. Ein Jahrhundert unermüdlicher, vielseitigster Tätigkeit hat Vorwürfe und Spott, die sich gegen ihn richten, nicht entkräften können. Von den Frauen gehätschelt, von den Männern bespöttelt,

hat er nun wirklich die Erbschaft des Kastraten übernommen. Eines scheint ihn freilich über ihn zu erheben: er ist unverstümmelt, im Ausdruck des Erotischen nicht gehemmt. Er gilt als der geborene Eroberer. Doch fragt sich, ob ihm dies günstig ist. Gerade daran scheitert die Vollendung seines Künstlertums. Maßlosigkeit fällt auch ihn. Allerdings ist die künstlerische Anlage gewöhnlich schwach. Denn auch ihn kennzeichnet Zwitterhaftigkeit. Auch in ihm wirken, obwohl kein Messer in sein Geschlecht eingegriffen hat, die gleichen Hemmungen wie im Durchschnittskastraten.

Von allen drei Gattungen der Tenöre ist der lyrische der wesentliche. Das Melos der Männerstimmen wird ihm zunächst anvertraut. Es soll sich naturgemäß in der höchsten erreichbaren Höhe aussprechen. Das drängt den Tenor in eine peinliche Lage. Denn alle anderen Stimmen drängen ihm, in der Sucht sich zu steigern, nach. Er findet sich eingeklemmt zwischen dem Bariton, dem Bassetaille der Franzosen, der Männlichkeit und Weichheit verknüpft, und zwischen dem weiblichen Kontraalt, der den Reiz schillernder Geschlechtlichkeit hat. Doch ist er vielbeneidet und hoch bezahlt. So wagt er es auch, sich in eine Zwangslage zu bringen, in der Hoffnung, sie zu einer Naturlage zu wandeln. Man weiß, daß hohe Stimmen in völliger Reinheit vorzugsweise in unbeschwerten Naturmenschen unter einem Himmelsstrich gedeihen, wo Luft und Licht Versonnenheit und Trübsinn verscheuchen. Immer wieder bildet das Klima Sing- und Sprachorgane, verändert die Funktion den Mechanismus. So schenkt Italien hohe Tenöre, ist auch Südfrankreich reich an ihnen, während Deutschland sie nur schwer aus sich heraus erzeugt. Hier also setzt der Kampf gegen die Natur in dem Augenblick scharf ein, wo die deutsche Oper heranwächst. Der Bariton überschraubt sich gern, um Tenor zu werden. Das führt zu einem Dauerkrampf der Stimmorgane und zehrt Kräfte auf, die Geistiges fördern sollten. Hat doch in Deutschland

selbst der echte Tenor, der sein Dasein in diesem Klima nur seiner unbelasteten Frohnatur, seiner völligen Problemlosigkeit dankt, die Gelöstheit der Stimme mit Mühe und Gespanntheit zu erkaufen.

Was bleibt für das Künstlertum übrig? Es ist hier sehr eingeengt. Der singende Tenor hat sich vielfach zu teilen und doch zusammenzufassen. Er hört sich, soll darstellen, sucht den Ausdruck und will die Geste erreichen. Sein Reich ist die Lyrik. Lyrik bedeutet erhöhtes Allgemeingefühl. Wißt Ihr, was es heißt, hier Klang und Ausdruck auf gleicher Höhe zu halten? Das Höchste und zugleich das Schwerste. Nur dem seltenen Künstler gelingt es. Denn anderswo fordert der Rhythmus der Musik zur gleichklingenden Geste, der Charakter der Rolle mehr zur Verstandestätigkeit auf. Aber die Lyrik läßt den Rhythmus erschlaffen, schafft Dehnungen und weist den Künstler darauf, aus seinem inneren Reichtum den Ausdruck und die Ausdrucksgeste zu speisen. Wie wenige Primadonnen haben so viel Künstlertum zu bieten! Und hier nährt doch das Geschlecht den Ausdruck, fördert doch die dem Spiel geneigtere, mimisch und organisch fähigere Weiblichkeit die Geste. Alle Hölzernheit, alles schablonenhafte Armschwingen, alle mimische Unbeweglichkeit, tödliche Verlegenheit des Tenors ist erklärlich und scheint dem Publikum verzeihlich, wenn die Stimme klingt. Man deutet den Ausdruck in sie hinein. Zwischen Flachbildung und Krampfhaftigkeit aber leiden beide, Klang und Ausdruck. Eros ist schwach. Er wird stark in der hellseherischen Persönlichkeit, die Gehirn, Kehle und Glieder blitzhaft verknüpft. Die Reizempfindlichkeit und Ausdrucksgewalt eines Ausnahmetenors bewirken aber heftigere Abspannungen als in der Primadonna. Er folgt als Mensch leicht nur seinem Instinkt, den er ja stillen darf, wird maßlos und zehrt sich auf.

Schon früh hatte Mozart, im Zuge ein neues Sängergeschlecht zu bilden, mit der Steifheit des Tenors und des

Kastraten zu kämpfen. In Mailand, bei der Erstaufführung seiner Frühoper „Lucio Silla" übertreibt ein tenorsingender Anfänger die Geste so, daß die Primadonna Gefahr läuft, geohrfeigt zu werden: die vollkommene de Amicis, die dem jungen Mozart wohlwollte. Dahinter aber intrigiert der Kastrat. Dann in München, wo „Idomeneo" in Szene gehen soll, stehen wiederum Halbmann und Tenor nicht weit voneinander. Dem „musico" muß Mozart Note für Note wie einem Kinde eintrichtern, dem Tenor wirft er vor, er singe ohne Geist und Feuer. Das ist Anton Raaff, der berühmteste unter den deutschen Tenören, Schüler Bernacchis, so berühmt, daß selbst ein Mozart früher einmal sagt: „Die aria hat ihm überaus gefallen, mit so einem mann muß man ganz besonders umgehen". Raaff begleitet ihn auch nach Paris. Aber was hilft's? Mußte er gleich das erste Mal, da er ihn hörte, sich schneuzen, um seine Heiterkeit zu verbergen, so ist er auch mit dem Manne, der gar keine „action" hat, in München höchst unzufrieden. Freilich ist Raaff nun 66 Jahre alt und einer jener Sängergreise geworden, die von ihrem Namen zehren.

Welcher Geist von der „Entführung" an in die Sänger fuhr; wie aus der vergangenen Stegreifkomödiensphäre mit ihrem Ueberfluß an Saufen, Fressen, Prügeln, Liebe, die vielfältige, bezeichnende Alltagsgeste in Singspiel und Oper kamen; wie Buffo und Soubrette in Laune wetteiferten, ist schon angedeutet. Der Tenor ist bei alledem in Nöten, wenn er nicht als Buffo-Pedrillo an der Ausgelassenheit teilnimmt. Wo soll er die Zwanglosigkeit finden, um von erhabener Lyrik zur Alltäglichkeit des Dialogs und zum Seccorecitativ überzugehen! In der Luft der überlegenen Ironie des „Figaro" kann er nicht gedeihen. In „Don Giovanni", dem Hohenlied der Erotik, ist er der anhängliche, ariensingende Ottavio; in der Märchenschönheit der „Zauberflöte" blüht er trotz dem Hanswurst Papageno als Tamino auf. Aber gerade über seinen ersten ausdrucksarmen Tamino hatte Mozart zu klagen.

Der Meister, der ein neues Geschlecht von Tenören züchtet, ist Rossini. Auch in Italien zwar ist der Tenor in Ausdruck und Geste gebunden. Doch hebt ihn die verschwenderische, dem lockeren Stimmansatz holde Natur über das Durchschnittsmaß des Deutschen empor. Und die Sinnlichkeit einer Musik, die er aus nationalem Geiste geboren fühlt, bahnt sich selbst den Weg zur Wirkung. Man hört von dem Zauber des jüngeren David, der dem Buffone Paccini den Erfolg nicht zu neiden braucht.

Aber wir suchen in dieser durch die Fülle von eitlen, leeren Genießern, von primadonnenhaften Kastraten gekennzeichneten Menschenklasse den schöpferischen Geist. Da ist er und begnadet die Welt.



Aloisia Lange

DIE GARCIAS



MARIE MALIBRAN-GARCIA

Der Tenor als romantischer Held: so wurde Manuel del Populo Garcia 1828 in Paris empfangen, das ihn seit zwanzig Jahren zu seinen merkwürdigsten Künstlererscheinungen zählte. Er hatte es gewagt, italienische Oper nach Amerika zu tragen, war von New York nach Mexiko gegangen, mehr als auf seine Kosten gekommen, dann aber, als er sich zur Rückkehr nach Europa bereitete, von Räubern angefallen und beraubt worden. Das stimmte so ganz zu dem Wesen dieses Mannes, der, wie seine Tochter Pauline erzählt, in dem nur von Zigeunern bewohnten Teil der Stadt Sevilla geboren war. Erzzigeuner und Theatermensch, hatte er Glück und Verstand genug, aus seiner Familie eine bemerkenswerte Truppe bilden zu können: außer ihm selbst spielten seine Frau, seineTochter Marie, sein Sohn Manuel. Und schon wuchs ihm auch in der kleinen Pauline ein Theaterkind heran. In den Memoiren des nach New York verschlagenen Lorenzo da Ponte lesen wir, wie Rossinis Opern, voran der „Barbier von Sevilla“ im New Yorker Parktheater einschlugen, wie „Don Giovanni“, angeblich auf Betreiben unseres ruhmredigen Gewährsmannes aufgeführt, in Amerika das erste Wort für Mozart sprach. Man konnte sich freilich keinen besseren Fürsprecher des einen wie des anderen wünschen; denn dieser Garcia hatte schon in Europa Don Juan mit seinem dramatischen Vollblut erfüllt und war von Rossini zum Mitschöpfer des Otello und des Almaviva gemacht worden. Aber neben ihm, der damals schon als Fünfziger mehr durch die Kraft der Darstellung als durch die Schön-

heit des Gesanges gewann, fiel am stärksten seine blutjunge Tochter Marie auf, eine Zerline und eine Desdemona, aus der Werkstatt des Vaters hervorgegangen, von seinem Blick gebannt, aber doch so völlig eigene Natur, daß sie die Gestalt aus sich heraus schuf. Trotzdem: unfähig, sich der grausamen Zucht des Vaters noch länger zu fügen, war sie schon in New York von der Truppe abgezweigt und hatte einem hergelaufenen französischen Bankier Malibran die Hand nicht geweigert. Doch war sie, nach einem Jahr trüber Eheerfahrungen, über denen Dunkel liegt, früher als ihr Vater nach Paris zurückgekehrt.

Erbschaft und Schicksal walten hier wundersam. Der Tenor Garcia gibt drei Kindern die Prägung seines Geistes. Und eine Stufe des Schöpferischen wird erreicht, wie sie die Geschichte des dramatischen Gesanges noch nicht kannte. Aber mehr noch: das spanische Blut des Vaters ist fruchtbar in einem allgemein künstlerischen Trieb, der nach Betätigung drängt. Alle diese Garcias kennzeichnet eine Willenskraft zum Idealen. Sie ist am unbeugsamsten in dem Vater, gebändigter, weil durch Nebenströmungen beeinflußt, in den Kindern. Aber dieser Vater, der die kleine 1808 geborene Maria als seine Gesangsschülerin wahrhaft martert, der als furchtbarer Otello seiner Tochter als Desdemona körperlichen Schrecken einjagt, gilt ihr doch in der Reife als ihr Verbündeter, dessen frühzeitigen Tod sie beklagt. Hat sie nicht von ihm das Blut, den Willen zum Drama geerbt? Hat nicht er sie den Schmerz gelehrt, aus dem nach ihrem eigenen Geständnis ihre Kunst strömt? Der Mensch, der so eisern, so erbarmungslos sprach und handelte, gab diesen Kindern allen Charakter: nicht blasse, regelmäßige Schönheit, die mühelos zu einem mäßigen Gipfel aufsteigt; sondern Mittel und Anlagen, die erst durch Kampf und Uebung zu glätten sind. Garcia, der dramatische Darsteller, der Kopf, Phantasie, Wirkungswillen, Suggestionskraft, Können und einen wunderbaren Körper ausspielt, ist Schöpfer einer

Methode, mit der er ein Sängergeschlecht bilden will. Mehr noch: er schreibt selbst tonadillas, eine Art Vaudevilles, die er nun mit Brio aufführt. Sie vergehen, aber bezeugen seinen unermüdlichen schöpferischen Willen. Kein Wunder, daß er, 1808 kaum am Théatre italien zu Paris erschienen, der führende Mann wird. So führend, daß er später sich mit der Primadonna Catalani entzweit. Italien hat ihn gefeiert, Paris und London haben seine Eigentümlichkeit erkannt. Nun überträgt sich auf seine Nachkommen das Schöpferische und die Methode. Nicht leicht für sie, bei so vielfältiger künstlerischer Anlage ihren Weg zu finden. Sie scheinen für die Bühne bestimmt, könnten aber auch malen, Klavier spielen, komponieren, schreiben; könnten am Ende auch unterrichten. Am sichersten entscheidet sich Maria Felicitas: aller künstlerischer Wille wird durch das Bühnenblut gelenkt. Anders schon Pauline: sie macht Umwege, bevor sie zur Bühne gelangt. Und Manuel, der älteste Bruder, wendet sich bald vom Theater, das seinen glanzlosen Bariton nicht brauchen kann, zur schöpferischen Lehre. Der Erfinder des Kehlkopfspiegels und der Lehrer Stockhausens und Jenny Linds gelangen zu europäischem Ruhm.

Nirgends, so weit wir blicken, leere Virtuosität; überall ein künstlerischer, kulturfreundlicher Wille. Auch scheint in den Menschen unverwüstliche Lebenskraft zu wirken. Nur eine Frau verbraucht sich im Sturmschritt ihres Daseins: Maria. Und von ihr soll zuerst die Rede sein.

*

Der Name Marie Malibran mutet den Deutschen seltsam an. Eine Künstlerin des neunzehnten Jahrhunderts, die eine Welt berauschte und durch ihren frühen Tod verwaiste, scheint einzig dem romanischen und angelsächsischen Teil Europas anzugehören. Damals wurden Künstlernamen zwischen London und Paris geprägt, dem Paris, das in

seinem Théatre italien die Talente sammelte, beurteilte, für den Operngroßbetrieb in London reif machte. Das war die Welt. Das von der Fremdherrschaft geknechtete, aber durch Rossini, Bellini, Donizetti reiche Italien hatte sich gewöhnt, diese Namen anzunehmen und in der Mailänder Skala, im Neapler San Carlo auf ihren Goldgehalt zu prüfen. Gewöhnlich war es die Verdoppelung des Trompetenstoßes, der in Paris und London den Weltruhm geschaffen hatte. Deutschland aber lebte von den Abfällen des Ruhms. Die Künstlerdämmerung war ihm bestimmt. Und da diese Malibran als Achtundzwanzigjährige entschwebte, blieb sie dem Deutschen ein Name, weniger klingend als der anderer geringerer Primadonnen. Dem Romanen aber ist sie ein kostbarer Besitz, und so konnte sie noch vor wenigen Jahren in dem Musikhistoriker Arthur Pougin einen schwärmenden Biographen finden. Sein Dithyrambus gipfelt in dem Urteil, daß die Malibran neben Paganini zu stellen sei. Ein wenig zu hoch gegriffen, aber von den Dichtern unterstützt. In London fanden sich kritischere Geister. Aber das Publikum übertönte ihre Stimme und raste.

Sie hatte ja längst, bevor sie in Amerika auftauchte und der Bühne um der Ehe willen scheinbar entsagte, ihre Welt gefunden: in Neapel hatte sie, im Gefolge des Vaters, fünfjährig die Kinderrolle in Paers Agnese gespielt. Das war der Auftakt eines Daseins, das in der Tat in manchem einen Gleichklang mit dem Paganinis zeigt. Auch sie scheint von einer dämonischen Angst vorwärts gepeitscht, von einer Stimme, die sie mahnt, keinen Bruchteil ihres Lebens zu vergeuden, ihre vielfältige Begabung in rasendem Wechsel der Bewegung auszuwerten. Mit heißem Atem stürzt sie sich auf jede künstlerische Arbeit, durchglüht sie mit ihrer Menschlichkeit, ist sich nie gleich, immer unerschöpflich an Einfällen, an Improvisationen. Aber eben ihre Menschlichkeit scheidet sie schon von Paganini, der um diese Zeit begann, Europa in die Knie zu zwingen.

Der größte Instrumentalist hatte welthistorischen Zug und verarmte darum menschlich. Die große Primadonna aber hat ihn nicht. Gewiß: sie zeigt oft ein kleines Hirn und ein enges Herz. Doch muß es nicht unbedingt sein. In der Künstlerin Marie Malibran aber finden wir freilich jenen schöpferischen Drang, der sich über alle Regel und Sitte hinwegsetzt, die Verzierungen ohne Rücksicht auf den guten Geschmack ausspinnt, der Situation eine neue überraschende Wendung gibt. Hat sie sich eben auf der Bühne ausgelebt, entzückt sie irgend einen Salon bis in den Morgen mit ihrer Kunst und ihrer Laune, um am nächsten Tage, nach ein paar Stunden Ruhe, hoch zu Roß durch die Felder zu jagen. Zur Probe! Sie nimmt sich kaum Zeit, ein paar Bissen herunterzuwürgen und steht schon wieder auf der Bühne, vor ihrem Publikum, das sie liebt, dessen Händeklatschen sie hören muß, das sie doch aber wieder vergißt, um ganz sie selbst zu sein.

Man höre, wie sie 1827 im Londoner Kingstheater, das eben eine Pasta feiert, bei einem durch den Zufall gegebenen ersten Auftreten ihre ganze Eigenart durchsetzt. Ein Duett in Romeo und Giulietta von Zingarelli führt sie mit Velluti zusammen. Er ist der letzte Kastrat und eben jener, dessen ausschweifende Verzierungen Rossini veranlaßt haben sollen, nun in Zukunft Note für Note der Koloratur vorzuschreiben. Velluti also verziert die Arie Zingarellis wiederum so neu und wirksam, daß der Beifall ihn umtost. Da nimmt die sechzehnjährige Marie Garcia die Verzierung auf, entwickelt, wendet, steigert sie und schlägt den Kastraten, der ihr vor Wut den Arm über dem Ellenbogen kneift und das Wort „briccona", Schurkin, zuflüstert.

Dabei ist sie keineswegs vollendete Belcantistin. Die Stimme hat Schmiegsamkeit und Umfang erst durch hartnäckigste Studien erreicht, hat den Triller den Schlägen eines Vaters zu danken, der ihr mit seinem Auge, mit seinem Willen alles suggerieren konnte, und ist sicher nie zum höchsten Ausgleich der Lagen gelangt. Ihr Vervollkomm-

nungstrieb war unermüdlich, aber ihr Temperament immer auf dem Sprunge, die reine Stimmschönheit zu überholen und ins Charakteristische umzuwandeln, und ihre Wärme so durchdringend, daß sie ihrem unfehlbaren Ohr den Weg vorschrieb. Der Timbre einer Stimme, die von der Kontraaltlage bis in den hohen Sopran reichte und ihr daher gestattete, Alt- und Sopranpartien zu singen, zeigte ihre besondere Mischung von Sinnlichkeit und Empfindung und begründete ein Eigenwesen, das überall sieghaft blieb. Aber es war untrennbar von der Erscheinung dieser Frau, die nicht schön, nicht groß, für jene Zeiten zu schlank, zu blaß, kurz, ein Bild der Unregelmäßigkeit war, aber durch den Ausdruck des dunklen Auges, die bedenkenlose Hingabe, den blitzhaften Einfall, die plötzliche naturhafte Geste alle Dämme der Konvention auch im Publikum niederriß. Wer so schafft, kann sich nicht gleich sein. So wuchs auch sie oft aus der völligen Gleichgültigkeit oder Niedergeschlagenheit der Alltagslaune in die Hingerissenheit des schöpferischen Augenblicks hinein. Rasch wechselte in ihr, dem Bündel Nervenfasern, Heiterkeit und Trübsinn. Ihr Bühnenleben sprach das aus. Sie war nicht geboren, klassisch zu werden wie die Pasta, die in beharrlicher Arbeit sich vervollkommnete, aber alle Leidenschaft durch die Bewußtheit umfärbte und bei aller Wandlung nie überraschte. Die nach antikem Geiste strebende und doch vom Hauch der Moderne berührte Gestalt der Pasta, die ein Stendhal, ein Delacroix über alle stellten, Norditalien feierte, Neapel aber kühl ablehnte, steht als stärkster Gegensatz zu Marie Malibran.

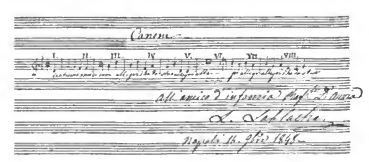
Es kam die Stunde, wo sie zu leidenschaftlichen Vergleichen herausforderten, ja, wo die eine der anderen ohne üblen Wettbewerb doch im Herzen von schaffenden Meistern gefährlich wurde. Bekanntlich hat Rossini für keine von beiden geschrieben. Aber seine Begeisterung gehörte der Malibran. Man hatte in der Desdemona der Pasta, die Ruhm, Unschuld, Anmut, Rührung in stetem

Ausbau der Rollen bis zur letzten Harmonie vereinigte, ein unerreichbares Vorbild gesehen. Nun aber spielt die Malibran die vom Dolch Otellos bedrohte Desdemona ganz ohne die unschuldige Gelassenheit, sondern wie ein junges Mädchen, das die Angst vor dem nahen Tode toll macht. Ihr Vater hat sie ja einmal Furcht gelehrt. Das bleibt ihr unauslöschlich. Sie rast im Zimmer umher und sucht nach Ausgängen. Aber das ist es nicht allein: allmählich hat sich auch ihre ererbte Willenskraft gefestigt. „Die Malibran spielte", sagt Musset, „die Desdemona als Venetianerin und als Heroine; Liebe, Zorn, Schrecken, alles in ihr war zündend; selbst ihre Melancholie atmete Tatkraft, und die Romanze von der Weide kam von ihren Lippen wie ein langes Schluchzen". Wer sie so gesehen und dann die Rosine schalkhaft und lustig die Verbindungsfäden mit Almaviva knüpfen sah, hatte Grund zu staunen. Staunen und Rührung aber führten Bellini in ihre Arme, als er sie am 1. Mai 1833 im Drury Lane Theater zu London als Amina in der Sonnambula hörte. Man bedenke: die dolce lingua del sol war durch die englische Sprache, die unmusikalischste der Welt, abgelöst. Marie Malibran, Sprachvirtuosin wie alle Glieder der Familie Garcia, wußte auch sie, ohne echt englisch zu „kauen", klingend zu machen. Und inmitten aller Mittelmäßigkeiten, die sie umgaben und den schwer betroffenen Bellini entsetzten, tröstete ihn sie allein, die er nicht kannte. Im Allegro der letzten Szene aber, zumal bei den Worten: „Ah m'abbraccia" hatte sie den Akzent einer Leidenschaft, die ihn alle Zurückhaltung vergessen und laut brava! rufen ließ. Es gab ein neues Schauspiel auf der Bühne.

So war Bellini, dessen Muse eben noch die Pasta gewesen war, für die Malibran gewonnen, die auch in Italien die Wege der Meisterin kreuzte und den Nachhall ihrer Kunst schwächte. Das Geschick wollte freilich nicht, daß sie auch Bellinis Muse wurde. Die Primadonna, immer bereit, Neues zu singen und jungen Talenten auf-

zuhelfen, hat ihrem Spielplan aber auch „Fidelio" eingereiht. Das „Töt erst sein Weib" in der Kerkerszene läßt alles erschauern.

Schon aber ist es für die Ahnungsvolle Lebensabend geworden. Sie hat das wildeste Auf und Ab von Leidenschaft, aber doch eigentlich kein Glück erlebt. Sie blutet aus einer inneren Wunde. Nie hat sie die Ereignisse ihrer Ehe erzählt. Da scheint etwas in ihr zerbrochen zu sein. Ein Unwürdiger hat sie gepflückt. Sie schleppt die Ketten dieser Heirat bis 1835, wo sie endlich ihrem Geliebten, dem



Geiger de Bériot gehören darf. Es ist eine ewige Sehnsucht in ihr, und wenn die Menschen sich jubelnd an ihren Wagen hängen, dann ist nicht so ihre Eitelkeit wie ihr Verlangen nach Liebe gestillt.

Sie wurde nicht müde zu lernen: von der Pasta, von Caroline Unger, von Madame Pisaroni. Sie wußte, daß alles die Farbe ihres Wesens annehmen würde. Sie konnte freilich auch mokant sein: so wenn sie in einem von Pougin veröffentlichten Briefe das Tonspinnen einer der Sängerinnen mit ~~~~~~~~ darstellt. Ihr liebster Mitspieler war der geniale Buffo Lablache, der sie zuerst nach Italien brachte.

Wie sie lebte, starb sie. Nach einem Sturz vom Pferde ist sie ohne Rast zur Kunst geeilt. Mit fliegendem Atem.



PAULINE GARCIA

hämmernden Pulsen, verwüstetem Kopf, zwischen Lachkrampf und Ermattung singt sie im September 1836 auf dem Festival von Manchester unaufhörlich, zwingt sich mit übermenschlicher Anstrengung ein Dacapo ab, wird ohnmächtig und stirbt nicht lange darauf. In Brüssel, das ihre zweite Heimat war, auf dem Friedhof von Laeken ist ihr Grab. Alfred de Musset sandte ihr seine Stanzen nach. Die Seele, die aus ihrer Stimme klang, nicht die Kunst beklagte er.

*

Derselbe Musset grüßt die um 13 Jahre jüngere Pauline, als sie nach einem ersten Auftreten in Brüssel 1838 im Théâtre de la Renaissance vor den Parisern erschien. Er findet die Aehnlichkeit zwischen den beiden Schwestern erschreckend. Nicht so sehr in den Zügen wie in der Stimme. Der gleiche Timbre: klar, tönend, kühn, jener spanische zugleich rauhe und süße „coup de gosier", der dem Klang den Geschmack einer wilden Frucht gibt. Er hört aus ihr dieselbe Seele, das gleiche Genie. Weißgekleidet, die Stirn mit einer schwarzen Kette und einem Diamanten geschmückt, steht sie da, zeigt Anmut und Würde zugleich. Das gütige Dichterauge Mussets sieht über den Mangel jeder Schönheit in diesem Gesicht hinweg, das an die Schwester wohl erinnerte, aber in einem übergroßen Mund zu betont ist. Doch er öffnet sich, und das nicht minder große Auge spricht klug, gütig, leidenschaftlich, phantasievoll mit. Letzte Sicherheit trägt eine nach Tartinis Teufelstriller hergerichtete „Cadence du diable", die dem Dichter freilich nichts sagt. Seine Sinne aber fassen bald noch mehr. Ganz so gleicht doch Pauline ihrer verstorbenen Schwester nicht. „Die Malibran", man muß es gestehen, „hat eine Mode aufgebracht: sie überließ sich jeder Bewegung, jeder Geste, griff zu jedem nur möglichen Mittel, um ihre Gedanken auszusprechen. Sie fing plötzlich an, hastig über die Bühne zu schreiten, sie lief, lachte, weinte, schlug sich

die Stirn, raufte sich das Haar, warf sich zur Erde; all das, ohne an das Publikum zu denken. Es war ihr echter Ausdruck." Aber ihre Nachahmerinnen! Der Lärm auf der Opernbühne ist unerträglich geworden, die Uebertreibung ist die Mode. Diese Desdemona hier aber kennt sie nicht. Sie bleibt immer natürlich. Pauline Garcia ist eine sanfte, resignierte, bescheidene Desdemona, ihr Gesang schmerz- und ausdrucksvoll selbst da, wo andere passagenselig in den Konzertstil fallen. Der Dichter grüßte die Debutantin wie die junge Rahel, die er eben noch an der Seite ihrer Mutter, in ihre Rolle vertieft, der Menschen nicht achtend, hatte vorüberfahren sehen. „Soyez les bienvenus, enfants aimés des dieux. Vous avez le même âge et le même génie". Wird Pauline wie ihre Schwester in die Welt ziehen, anstatt sich Paris zu erhalten?

Der Dichter hat mehr gesehen, als er dachte. Die einander in manchem Familienzug ähnlichen Schwestern gleichen sich doch in wesentlichem nicht. Die Malibran übertrieb aus Leidenschaft, diese tut es nicht. Die Uebertreibung war aus dem Rausch erwachsen. Das Dionysische hatte ein Dasein durchblutet und dann entzwei gerissen. Pauline aber will sich nicht an der Flamme einer Leidenschaft verzehren, sie will lange brennen, ihre Natur, ihr Leben, ihre Gaben eine nach, mit der anderen aussprechen. Lebens- und Geisteskraft sind ihr freundlich. So gelangt sie durch das ganze neunzehnte in das zwanzigste Jahrhundert und stirbt 1910.

Standen wir eben noch unter dem hinreißenden Eindruck einer Malibran, so will das Licht dieses Daseins zu mild scheinen. Aber sehen wir doch näher zu: hier ist Erfüllung. Hier ist alle Naturkraft einer Familie bis zum Höchsten gesteigert, jede Fähigkeit verwertet. Das nächste Geschlecht muß notwendig den Abstieg bringen. Gewiß ist die echte Primadonna jene, die aus dem Rausch den Rausch erzeugt; die nicht Harmonie will, sondern sich rücksichtslos auslebt, ganz wie es ihr Blut befiehlt. Aber

zu sehen, wie in dieser Gattung die Kultur durchbricht, ohne doch die Lust am Spiel der Bühne, am bunten Opernflitter aufzuheben, ist von ganz eigenem Reiz.

Pauline Garcia ist etwas Einmaliges: schöpferisch nach vielen Seiten, kulturgesättigt und kulturspendend. Inspiration und Methode verknüpfen sich bei ihr in ungeahntem Grade. Charakter und Idealismus tragen und nähren ihre Kunst. Freilich lebt da schon der Geist eines gebundenen Jahrhunderts, in dem Anständigkeit und Gesinnung viel gilt. Aber Musset hat auch recht, wenn er wehmütig an die Zugvogelnatur des Künstlers dachte. Doch wer ahnte, wohin diese Frau strebte? Anders als ihre Schwester, die das Schicksal fast immer in Westeuropa hielt, wird Pauline zwar in ihrer Laufbahn auch Frankreich und vor allem England, in ihrem innersten Wesen aber Deutschland gehören. Dorthin zieht sie eben ihre Freude am Echten, ihre Verachtung aller Virtuosenleerheit und nicht zuletzt ihr Musikertum. An ihr erleben wir zum ersten Male, wie eine Primadonna eben durch eine ganz bestimmte Art Musik, durch die Weite und Tiefe ihrer musikalischen Auffassung über den reinen Instinkt hinausgeführt wird. Will sie den dionysischen Rausch nicht? Gewiß, sie möchte ihn schon: aber nur als Mittel zum höheren Zweck. Schade nur, daß hier Steine am Wege liegen.

Den Schmerz, der in ihrer Schwester wühlte, kannte Pauline Garcia nicht. Ihr Vater hatte sie nicht gepeinigt. Er war für sie von himmlischer Geduld. Nur eine einzige Ohrfeige will sie von ihm erhalten haben, und zwar machte auch diese Garcia trauriger als die Tochter. Ueberhaupt dieser Vater! Noch hört sie sein weithin schallendes, alle Unglücksgefährten ansteckendes Lachen in der Nacht, die dem allzu gelungenen Raubanfall in der Bergschlucht von Mexiko folgte. Sie kann es nicht vergessen. Ja, dieser Mann faßte das Leben amüsant auf, wußte arm und reich zu sein, ohne sich im geringsten aufzuregen. „Ach“,
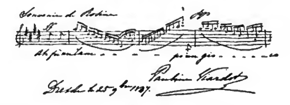
schreibt sie in ihrem reizenden Deutsch, „schade, daß ich den sonderbaren genialen Mensch nicht habe vollständig kennen lernen gekonnt! Mir ist es immer, als ob wir zwei Freunde hätten sein müssen." Das Amüsante also lag ihr im Blut. Es vertrug sich mit dem Echten. Auch die Zigeunernatur will sie von dem Vater geerbt haben.

Es gab Anlaß genug, ihr zu folgen. Doch wofür sollte sie sich entscheiden? Rühmt doch Musset die junge Pauline, nachdem sie sich bereits entschieden hat, als „causant comme une artiste et comme une princesse, dessinant comme Granville, chantant comme la sœur". Und dabei ist noch einiges vergessen. Pauline Garcia spielt Klavier wie eine richtige Pianistin. Sie ist als solche auch in den Konzerten ihrer Schwester aufgetreten. Bei Liszt, der die Garcias liebte, hatte sie studiert und eine Fertigkeit erworben, die ihr gestattete, die dornigsten Transkriptionen zu bewältigen. Das aber ist nicht alles. Schon deutet sich bei ihr auch die Anlage zum Komponieren an. Nur Anlage? Saint-Saens kann die Richtigkeit ihrer Niederschrift nicht genug rühmen. Woher hat sie das? Beinahe schon wahr, daß sie alles weiß, ohne etwas gelernt zu haben. Schamhaft verbirgt sie ihre Schaffensfrüchte und brauchte sich doch ihrer nicht zu schämen; denn Anton Rubinstein zum Beispiel war in ein Lied von rhythmischer Eigenart, das sie lange Zeit hindurch für ein spanisches Volkslied ausgab, toll verliebt. Nicht umsonst hat sie sich Chopin und seinem Kreis genähert. Sie spielt ihn und überträgt seine Mazurken für die Stimme. Das wird sie dann zu passender Zeit in der Oper, etwa in der Gesangsstunde von Rossinis „Barbier" anstatt der furchtbar geschmacklosen Sachen singen, die man sonst hier zu hören pflegt.

Rosine: es ist eine ihrer prächtigsten Leistungen. Da bricht das Amüsante, das Garciasche so recht durch; da kann sie ihren Mezzosopran wie ein Instrument ausspielen. Nun ist sie schon berühmt geworden. Gewiß: sie hat es

leicht. Leicht und schwer. Denn scheint sie auch den Faden da aufzunehmen, wo er der Schwester gerissen ist, so ist doch nicht gewiß, ob sie den Vergleichen standhalten wird. Es glückt ihr über Erwarten. Man vergleicht, aber sie gewinnt. Gewinnt an der Seite des Otello Rubini, der, wiederum nach Musset, wunderbar singt, aber wie eine Nachtigall spielt. Nun scheint sie als Primadonna ganz nach der Sitte zwischen Paris und London hin und her zu fliegen. Doch nein: sie ändert die Richtung. Deutschland hat ein Anrecht auf sie. Mendelssohn und Schumann sind romantische Kräfte, die sie anziehen. Immer zunächst entscheidet ihr Musikertum. Das hindert sie nicht, im ersten Dezennium ihrer Laufbahn zwischen dem England, das Mendelssohn ehrt, und zwischen dem Deutschland, in dem sie sich bald heimisch fühlt, einen Spielplan von solcher Buntheit und Vielseitigkeit durchzusingen, wie ihn noch keine Sängerin sich aneignete. Nein, sie hatte nicht nötig, sich etwas anzueignen. Kaum in den Noten gesehen, wurde es ihr Eigentum: Donna Anna, Zerlina, Cenerentola, Norma e tutti quanti. Zu Berlin ist Robert der Teufel mit Pauline Viardot-Garcia als Alice angesagt. Die Isabella wird krank: da singt sie die beiden Frauen. „Jedesmal, wenn ich eine ganz nagelneue Partie zu lernen habe", schreibt sie, „zerfalle ich in einen halb träumerischen Zustand. Es ist mir, als hätte ich eine kleine Theaterbühne in der Stirn, wo meine kleinen Schauspieler sich bewegen. Selbst in der Nacht, während dem Schlaf sogar, verfolgt mich mein privat Theater — manchmal wird es unerträglich. Nichts hilft dagegen — und so lernen sich meine Rollen von selbst, ohne daß ich brauche laut zu singen, noch vor dem Spiegel zu studieren. Manchmal nur, wenn es mir scheint, daß meine Liliputanische Sängerin sich zu kühn benimmt, dann versuche ich es nach ihr. Diese Art Arbeit, an der ich fast keinen bewußten Teil nehme, ist seltsam, nicht wahr?" Gewiß, recht seltsam. Merkwürdig aber vor allem dieses Zusammenklingen von musikalischen

und dramatischen Vorstellungen im Gehirn, das auf eine Riesenassoziationsarbeit ohnegleichen eingestellt ist. Dieses Alleskönnen würde eine Frau geringeren Schlages notwendig zur sogenannten Utilité erniedrigen. Hier aber zeigten sich Stilsicherheit und Urtemperament von so hohem Rang, daß auch die Leistung immer fesselt. So ist sie von Rossini, Mozart, Bellini, Donizetti zu Meyerbeer und gar zum jungen Verdi gelangt, hat zwischen London und Berlin Residenzen und Provinzstädte für sich erobert, scheint also das Leben einer echten Primadonna zu leben, die sich mit Giulia Grisi, mit Tamburini, Lablache, Madame



Tuczek auf Du und Du zusammenfindet. Im Grunde verachtet sie ja all das Bühnenvolk, das seine Noten einlernt, sonst aber nichts, keine Phantasie, keine Kenntnis, keinen Geist hat und immer nur noch ein bißchen an Liebe denkt.

Die Liebe in ihr sieht anders aus. Sie hat als Neunzehnjährige Louis Viardot, den damaligen Direktor des Théatre italien und späteren Begründer der Revue indépendante, einen außergewöhnlich schönen und sehr geistreichen Mann geheiratet. Aber ihr Herz ist da, wo auch ihre Musik lebt: in Deutschland. „Mon mari et Scheffer ont toujours été mes amis les plus chers. Je n'ai jamais pu rendre un autre sentiment en échange du vif et profond amour de Louis, en dépit de toute ma meilleure volonté!" Das schreibt sie dem Manne, den sie liebt; dem Mendelssohnianer Julius Rietz in Leipzig.

Und nun ist diese merkwürdige Frau auch mitten in dem Streit um Wagner und die Zukunftsmusik. Sie muß heftig auch gegen ihren Liszt Partei nehmen, den sie als Menschen liebt, als schaffenden Musiker ablehnt. Nicht umsonst hat sie mit Frau Clara Variationen für zwei Klaviere von Robert Schumann gespielt, nicht umsonst hat sie in Händels und Mendelssohns Oratorien Soli gehalten. Und ihre heimliche Liebe wird Bach, zu dem man sich in Paris damals noch nicht öffentlich bekennen darf.

Paris sieht sie selten. Einmal in diesen Jahren. Aber die Freundin der George Sand, von ihr geschildert als die bleiche Frau, die aus dem Traumzustand zur tätigen Künstlerin erwacht und sich dann völlig verwandelt, die Freundin Ary Scheffers, Bekannte Delacroix' und aller derer, die das Pariser geistige Leben bestimmten, hatte doch immer noch genug Fäden, die sie mit der Hauptstadt verknüpften.

Die Uraufführung von Meyerbeers Prophet, dessen Fides sie ist, am 16. April 1849 hat sie wieder ins Pariser Blickfeld gestellt. Sie ist unbestrittene Meisterin einer Gesangskunst, die man, wie Liszt damals sagt, so gut wie verloren geben muß. Sie ist vornehm und ergreifend. Aber der Kritiker P. Scudo, der ein geschärftes Ohr für italienische Stimmen hat, spürt doch bereits einen Bruch in diesem Mezzosopran. Der hat sich offenbar nicht ungestraft dem musikalischen Heißhunger einer von unaufhörlichen Assoziationen bewegten Frau gefügt, die nichts, was ihr erreichbar schien, ungesungen ließ.

Aber die Meisterin muß mit ihrer Kraft gerade dort zu Diensten sein, wo Probleme sich zeigen: so wenn sie 1859 am Théatre lyrique Carvalhos in Berlioz' neubearbeitetem Orpheus von Gluck die Titelpartie singt. Da vereinigen sich Stil, Empfindung, Ernst, um eine Neuschöpfung heraufzuführen, die Geheimnisse entsiegelt. Das gleiche Erlebnis bringt „Alceste". Die Viardot ist wieder Pariserin geworden. Sie wendet sich aber schon 1863 nach jenem

Baden-Baden, das damals noch ein mondänes Stelldichein zwischen Deutschland und Frankreich war, freilich nicht ohne der Welt das Schauspiel einer Sängerin zu ersparen, die mit ihrem Stil und ihrem Geist ihre gebrochenen Mittel nicht übertünchen kann. Auch diese Frau, die so ganz oder doch fast ohne Primadonneneitelkeit war, konnte den ehrgeizigen Willen und die Lust am öffentlichen Musizieren auch im Herbst ihrer Kunst nicht zurückdämmen.

Es war ja nicht der Herbst ihres Lebens. Dieses blieb gesegnet durch den vertrauten Verkehr mit Männern wie Turgenjeff, dem Textdichter der Operetten Pauline Viardots, die im häuslichen Kreise aufgeführt wurden; durch die freundschaftlichen Beziehungen mit der gesamten Kunstwelt Europas. Dann aber, als Deutschland ihr 1871 den Schmerz antat, sie als Französin außerhalb der Grenzen zu verweisen, ging sie nach Paris zurück, schuf ihren Salon und unterrichtete. Hätte sie nicht Pianistin sein können? Saint-Saëns riet es ihr. Sie wollte nicht und sah lieber Schülerinnen wie Désirée Artôt und Marianne Brandt heranwachsen.

Eine Primadonna, in der die mehrstimmige Instrumentalmusik mit dem Primadonnentum stritt; in der das Drama sich gegen vielfältige musikalische Vorstellungen stieß. In ihr war alles: Geist, Phantasie, Können, Anpassungsfähigkeit; aber weit, weit hatte sie sich von dem Ausgangspunkt alles Primadonnenhaften, von der Sinnlichkeit entfernt, die einer bürgerlichen Zärtlichkeit wich. Sie hatte recht, auf die Mitspieler herabzusehen, die wie Rubini Musik nur mit dem Ohr aufnahmen, die sich kulturfeindlich gegen jeden Zuwachs an Wissen sperrten. Und hatte doch unrecht.

Denn das Geheimnis der starken Wirkung ist der Instinkt, der sich begrenzt. Er spottet der Klugheit, macht einfältig und selig.

ZIERKÜNSTLERINNEN



JENNY LIND ALS REGIMENTSTOCHTER

So hat das merkwürdigste Künstlergeschlecht den Blick auf weiten Plan geöffnet; freilich auch die Chronologie um ein allzu großes Stück vorwärts geschoben. Man schaut auf die durchmessene Strecke und bemerkt Erscheinungen von geringerer Spannweite, aber von stärkstem Nachhall; die Sontag, die Lind, die Patti: Anlaß, die Koloratur auf anderem Boden wachsen zu sehen, den Anteil der Nationen an ihr in der neueren Zeit zu prüfen.

•

Henriette Sontag aus Coblenz gehört Deutschland. Sie ist Scheidemünze geworden. Die Feuilletonisten, Kritiker, Tagebuchschreiber, Historiker und wenige Pamphletisten haben sie so gründlich durchleuchtet und durchgehechelt, daß es für den Menschen der Gegenwart schwer ist, sich mit ihr zu befassen. Und seitdem Hans von Bülow sie mit Lauge begossen hat, mischt sich dem Namen ein übler Beiklang. Das Erhabene ist nicht erhaben genug, und das Lächerliche zu aufdringlich. Verändern wir aber den Sehwinkel, dann tritt manches in ein anderes Licht. Die Sontag mag an sich ein recht uninteressanter Mensch sein: sie gibt Typisches. Sie belichtet die von ihr gepflegte Kunstgattung, wie sie sich abseits vom Wege entfaltet, und die Gesellschaft, die ihr zujauchzte.

Als die 1806 Geborene in den Kreis der Opernbühnengrößen trat, blinzelten Schauspieler und Gesellschaft einander zu, ohne den Mut zur Verschmelzung zu finden. Dies war sicher: der Schauspieler, leidenschaftslos genug, um den Herdentrieb des Standes nicht abzulehnen, bewegte sich einem Bürgertum zu, das dem noch nicht überall

völlig gebändigten, mit dem schlimmen Leumund der Vergangenheit behafteten Bühnenkünstler Mißtrauen entgegenbrachte. Die Lage war interessant: der „Unehrliche" begann sich zu verbürgerlichen, der Bürger aber kostete gern den Reiz der Sünde, sagte ja und nein in einem Atem und freute sich der inneren Widersprüche.

In dieser leisetreterischen, im Grund unehrlichen Gesellschaft wurde die Koloratur Zierkunst. Hatte einmal die große Leidenschaft abgedankt, dann konnte, für die Ohren dieses Bürgertums, auch die reine Technik ein Wunder großzüchten, auch ein Deutscher es verkünden. Berlin als Schauplatz zeigte es. Die Catalani und die Sontag sind einander zeitlich so nahe, daß sie sich fast begegnen. Man feierte jene, man vergötterte und umraste diese. Mochte auch ein Kritiker wie Rellstab die Deutsche eine Miniaturausgabe der Catalani nennen: es half nichts. In der Tat waren beide durch eine Schranke geschieden: dort Primadonnennatur, geboren zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert, voll sich kreuzender Instinkte; hier eine harmonisch geschlossene Niedlichkeit, von dem gespeist, was außerhalb der großen Leidenschaft liegt. Das empfand man auch in Wien, der Stätte, wo die Sontag nicht nur Rossini sang, sondern auch 1823 die erste Euryanthe wurde. Mochte sie da noch so gefallen, ja einem Beethoven teuer sein, die klippenreiche Sopranpartie der „Neunten Symphonie" in der Uraufführung singen, die Scharfhörigkeit des Wieners für das Melos und seine sinnlichen Untergründe ist nicht zu täuschen. Um so mehr als waschechte Italienerinnen das Mißtrauen gegen die Künstlerin schüren.

In Berlin aber beseligt die Sontag, zart, von schlankem Wuchs, groß und braunäugig, mit regelmäßigen Zügen, mehr als jede andere Primadonna. Unbürgerlich von Stande, besitzt sie doch alle bürgerlichen Tugenden. Sie ist jungfräulich und gilt als uneinnehmbar. Der Bürger liebt sie darum, die anderen belagern sie darum zu jeder Tageszeit. Sie ist lieblich und unerotisch; hat nicht Mühe

zu verzichten. Alles ist matte Pastellfarbe. Aber was wird nun, wenn sie singt, in sie hineingedichtet! Der helle Sopran, der, je höher, desto mehr Klang hat, scheint alle ihre persönliche Tugend in Schönheit aufzulösen; und jede ihrer Koloraturen, zielsicher hingesetzt, wird zu einem neuen Perlenhalsband. Freilich kommt sie in einer Zeit politischer Mattheit, da das Theater alle Sinne zu sich hinlenkt und jede Bühnenangelegenheit in vielfacher Vergrößerung erscheinen läßt. Die Stadt ist klein, der Berliner Alexanderplatz, wo das Königstädtische Theater steht, Mittelpunkt der Residenz. Von da zum Opernhaus die große Heerstraße der Bürger. Die Rasereien des Volkes bis in jene Kreise, die das bürgerliche Bildungsideal verfochten, nachzuerzählen ist überflüssig. Sie fanden schon damals in Ludwig Rellstab einen milden Satiriker, der es mit drei Monaten Festungshaft zu büßen hatte. Aber Hamburg, Hannover, wo man die von ihr benutzte Postchaise ins Wasser wirft, um sie nicht durch andere entweihen zu lassen, kleinere Städte machen die Tollheit mit. Das preußische Berlin freilich, mit dem König an der Spitze, wird von Mitte der zwanziger Jahre ab richtunggebend für die Vergötterung einer Diva. Denn hier muß die Vereinigung von Rossinischem Melos und vollendeter Bürgerlichkeit, die scheinbar unantastbare Durchdringung des Deutschen mit dem Italienischen besonders wohltun und schmeicheln. Aber selbst der junge Chopin sog ihre Koloratur, die von so viel Zartheit sprach, gierig ein.

Die Catalani sagte von ihr: „Sie ist die erste in ihrem Genre, aber ihr Genre ist nicht das erste.“ Freilich ist hinzuzufügen, daß die Sontag ihre Grenzen genau kannte und kaum je überschritt; als Rosina, die Rodesche Variationen einlegte, war sie reizend, so auch als Zerline im Don Giovanni, als Susanne im Figaro; und nur zu kühn, als sie, durch persönliche Kränkung in Paris zum Dramatischen gereizt, die Donna Anna verkleinerte. Nie konnte sie sonst aus Leidenschaft wirklich unvorsichtig sein. Die

Koloratur hatte anmutige Geschwätzigkeit, aber kein zwingendes Brio. Und wenn sie, deren Name mit dem Webers verknüpft war, die Agathe sang, ahnte man wohl andere Ausdrucksmöglichkeiten, gab sich aber wieder dieser unveränderlichen Anmut gefangen und zerdrückte wohl eine Träne. Natürlich konnte, als die Sontag und die Malibran auf Pariser und Londoner Boden sich zusammenfanden, die Eifersucht nicht fehlen: zwischen Vulkan und Hügel klaffte ein Abgrund. Wieder hetzten die Kampfhähne in den Zeitungen. Die Primadonnen versöhnten sich aber, vereinigten sich in „Semiramis" im „Tancred" und hatten alle Freunde des schönen Gesanges auf ihrer Seite. Denn ernstliche Feindschaft konnte diesem mild leuchtenden Stern nicht begegnen.

Alles im Leben dieser Leidenschaftslosen ist Ordnung und Regelmäßigkeit. Merkwürdig genug: Tochter eines Schauspielerpaares, also von niederer Abkunft, strebt sie nicht nur in die Bürgerlichkeit hinein, sondern zur Dame der Gesellschaft hinauf. Aengstlich hütete sie auch, und gerade in diesem Paris, das solche Tugend noch als Seltsamkeit bestaunte, ihre weibliche Ehre. Das trug ihr Früchte in London, wo der hohe Adel sich vor der Lady neigte und der Herzog von Devonshire bereit war, seine Standesvorurteile um ihretwillen zu vergessen.

Aber sie hatte schon gewählt: Carlo Rossi, den sardinischen Gesandten. Die Ehe mit ihm, seit 1829, ist zunächst heimlich, weil die Laufbahn des Gatten und die der Sängerin nicht gestört werden sollen. Sie wird durch die Gnade des ihr wohlgeneigten Friedrich Wilhelm III. Gräfin von Launstein. Man weiß, wie stürmisch und tränenvoll Berlin zumal von der liebenswürdigen Frau scheidet. Sie freilich hat nun ihren eigentlichsten Beruf an der Seite eines zärtlich geliebten Mannes gefunden. An den Höfen von Holland, Deutschland, Rußland ist der Frau des Gesandten mit dem Nimbus künstlerischer Vergangenheit der Erfolg gewiß.

Doch es kommt die Wendung. Die freigebig, auch in Berlin, Feste feiernde Frau sieht, zumal in der Zeit politischer Unruhe, ihr Vermögen zusammenschmelzen und kehrt, nachdem der Gatte als Gesandter abgedankt hat, zur Bühne zurück. Der Impresario Lumley führt sie dem Londoner His Majesty's Theater als Linda von Chamounix, als Amina in der Sonnambula und in anderen Rollen zu. Man bewundert hier und im Pariser Théatre italien die wohlbewahrte Stimme und Anmut. Auch sie feiert ihre Siege mit Lablache.

Denn so ist es: mit der Seele einer Dame findet sie dank einer mit äußerster Vorsicht aufbauenden und erhaltenden Technik in Maske und Kostüm zurück. Die Frau, die mit sechs Jahren auf der Bühne gestanden hatte, ist dem Kulissenton fremder als je, setzt aber die Routine der Anmut ein und hört nicht auf zu gefallen. Sie läßt sich für die nun ertragreich gewordenen Vereinigten Staaten anwerben. Man dichtete der Alternden einen späten, gefährlichen Liebesfrühling an der Seite eines Tenors an. 1854 ist sie gestorben, durch Gift, so wurde der Roman ergänzt, an der Cholera, das beweist zur Rettung ihrer Ehre Heinrich Stümcke. Sie war Gefäß süßesten Ziergesanges, Triumph einer Technik, die unbeirrter Klarheit gutbürgerlichen Wesens ihre Vollendung dankte; die Zierkünstlerin der bürgerlichen Romantik.

*

1849 in Paris. Angelica Catalani ist allein in ihrem Salon. Eine unbekannte Dame läßt sich als Unbekannt melden. „Ich huldige der berühmtesten Sängerin unserer Zeit und der edelsten der Frauen. Ich erbitte Ihren Segen. Ich bin Jenny Lind."

Solche Demut einer schon Berühmten entspricht ganz dem Wesen der Frau, die ihre Kunst mit Herzenseinfalt, Güte, Frömmigkeit tränkte; die darum ihren Ruhm in Deutschland begründete und von dort nach England, in

die Welt trug. Das weibliche Gemüt in der Primadonna: das Kennzeichen dieser Schwedin. Ist schon in Henriette Sontag alles Rücksichtslose, Drängende der großen Bühnensängerin vor wohlanständiger Anmut zurückgetreten, hier schwindet es ganz. Die Sontag ist mondän und inszeniert sich; die Lind nicht. Diese kennt auch keine Eifersucht; weil sie ohne große Leidenschaft ist. Und es erscheint fast wie Zufall, daß sie doch, ganz gegen ihre Natur, auf der großen Weltbühne gefeiert, verhimmelt, umnarrt wird. Kein Zufall, daß es gerade im Deutschland der Mendelssohnzeit geschieht. Kein Zufall, daß es im England des Mendelssohnkultus unterstrichen wird. Aber diese demütige, bescheidene, im tiefsten Grunde unprimadonnenhafte Frau braucht und findet einen Meyerbeer, der sie inszeniert. Alles andere wird von selbst.

Freilich ist ein kräftiger Trieb zum Idealen in ihr; der Drang sich zu vertiefen; den Gemütskern einer Szene zu fassen. Aber viele Zwischenglieder sind vorher zu meistern. Ein Bettlerkind, fern der Theatersphäre 1820 zu Stockholm geboren, hat zunächst noch alle ihr von Natur und Schicksal gestellten Hindernisse wegzuräumen. Sie besitzt nichts als eine bildungsfähige Stimme; ist häßlich, plump, anmutlos. Der Norden aber, schon dem Bau und der Entwicklung des Singorgans ungünstig, hat keine Tradition und Belcantolehre, ja, ist noch ungeübt in der Aufnahme des reinen Klanges, für den ihm das Ohr fehlt. So muß sie, schon als Zehnjährige in Kinderrollen auf die Bühne gestellt, von 1838 auf der Stockholmer Oper erfolgreich tätig, zum Mitglied der schwedischen Akademie ernannt, als Einundzwanzigjährige in Paris bei Manuel Garcia erfahren, daß ihr bisheriger Weg falsch war. Das Material ist gefährdet. Elf Monate hat sie zu vergessen, auszuschalten, von neuem Anfang aufzusteigen. Die Lichtstadt Paris kann ihr Virtuosität schenken, aber ihrer der Schwermut zuneigenden Seele, ihrer tiefen, dem Wesentlichen ergebenen Natur nichts sagen. Musik als agrément de l'esprit



ADELINA UND CARLOTTA PATTI. Karikatur von Gill.

steht gegensätzlich zu ihr, die ohne esprit ist. Und das Erotische in ihr ist nur bereit, sich zur Zärtlichkeit, Hingabe, Mütterlichkeit zu entfalten.

Dieses Wesen und die Koloratur widersprechen sich im Innersten. Aber der Spielplan der Zeit, in den Richard Wagner noch nicht Bresche schlägt, und der Kehlkopf, der eine Höhe bis zum viergestrichenen G von transparentem Klange erlaubt, weisen ihr die Straße. Die dünne Schicht der mittleren Gegend dieses so weitreichenden Soprans verrät sich in der Verschleierung des Klanges: denn am Ende hat auch diese im Triller, in chromatischen Gängen, in entfernten Intervallen, schlagkräftigen Martellati aufsehenerregende Stimme doch nicht jene geduldige, vieljährige Uebung hinter sich, die den Grund für die in breitem Strome fließende Cantilene festigt. Aber Gemüt und Poesie zwingen den verschleierten Klang in ihren Dienst. Auch ein tragfähiges Pianissimo ist ihrer voll. Es wiederholt sich die Umwandlung einer Schwäche in einen persönlichen Vorzug, die Bezauberung des Ohres der Zuhörer durch den Reiz einer zwar begrenzten, aber ihnen doch seelisch nahen Persönlichkeit. Heine hat schon recht, wenn er wortwitzig im Gesang der blonden Lind die deutschen Linden rauschen hört. Auch die glockenreine Koloratur bleibt nicht ohne persönlichen Klang. Viele mögen hier wieder Nachtigallengezwitscher wie im Triller der Sontag hören: diese ist anmutiger, mondäner, gefälliger, technisch vollkommener; die Lind ist tiefer. In beiden freilich wirkt das Ideal bürgerlicher Anständigkeit; beide sind ohne übermächtigen Instinkt, epigonenhaft. Die Lind als Norma hat nichts von der Größe und Plastik der Pasta oder von der Leidenschaft der Malibran, sie wird aber die Arie Bellinis in eine romantisch-wehmütige und darum tief wirkende Zwitterbeleuchtung rücken.

Diese Primadonna, der Richard Wagner einmal kalten Egoismus vorwirft, weil sie sich von jeder kompromittierenden Berührung mit der Bühne fernhält, ist eigentlich

opernfremd, muß es trotz allen Triumphen werden; denn sie zielt auf Innenwirkung, nicht auf Effekt, den sie aber erreicht. Das Schicksal macht nun gerade Meyerbeer zu ihrem Entdecker. Und der Impresario, der sie an Her Majesty's Theater brachte, sorgte für die wüsteste Reklame, die man bis dahin kannte. Alles Hin und Her, Kreuz und Quer zwischen Ja und Nein, endlich ein Kontraktbruch muß herhalten, um dort Spannung zur Raserei und die Preise ins Schwindelhafte zu treiben. Die Presse ist wie immer bei solchen Anlässen tollwütig. Man beginnt an der demütigen Einfachheit der Jenny Lind zu zweifeln. In Berlin aber bleibt diese Ueberzeugung unerschütterlich. Die Sängerin, für die Mcyerbeer seine Vielka im „Feldlager von Schlesien" geschrieben hat, ist hier in Bellini, Donizetti, als Julia in. Spontinis Vestalin, als Valentine in den Hugenotten zu einer Großmacht geworden, nimmt aber jede Huldigung als Überraschung hin. Kein glanzvolles Hofkonzert macht sie hochmütig.

Sie hat Amerikareife, Barnum zieht sie 1850 jenseits des Wassers, während sie innerlich schon auf rauschende Theaterfeste verzichtet. Und dort, wo Webers Schüler, der Pianist Julius Benedikt sie begleitet, lernt sie endlich inmitten zirkushafter Schaustellung und fieberhafter Goldsammelarbeit in Otto Goldschmidt zu Boston den Mann kennen, der ihre Treue, Herzlichkeit, Mütterlichkeit verdient. Sie hat ihre Villa in England und freut sich der Musik am häuslichen Herd.

Die Freundin Felix Mendelssohns, längst schon dem Opernbetrieb entfremdet, ist dem deutschen und dem englischen Konzertleben verbunden. Hier, in Bach, Händel, im Volkslied ist sie vom Zwang einer Kunstgattung befreit, die sie als unecht empfindet. Ihre eingeborene Unsinnlichkeit, ihr Zug zur Innerlichkeit, ihr poesievolles Sichversenken in einfache Empfindung bewähren sich darin. 1887 starb sie in England.

Jenny Lind, Primadonna gegen ihre Natur, gegen ihren Willen in Berlin, Wien, London, Amerika vergöttert, ist Wahrzeichen des musikalischen Vormärz.

*

Amerika als Großmacht, die Virtuosen kapitalisiert: ein Ergebnis rascher Entwicklung. Die Erwerbsgier singender Frauen, Erbschaft des 18. Jahrhunderts, findet hier einen Kaufherrn, der Europa überbietet. Die Primadonna schien nur im Glanze der Aristokratie zu gedeihen. Siehe da! Auch die Plutokratie ist ihr lieb. Hier muß sich auch der Impresario zum Großunternehmer wandeln, der ein Netz von Verbindungen über die Erdteile spannt und alle Hilfsmittel der Reklame für sich ausnützt: Barnum und Ullmann sind die Vertreter des Typs, der nun in den kommenden Jahrzehnten riesenhaft fortwuchert. Bemächtigt sich aber der Unternehmer eines Talents wie Adelina Patti, dann bietet sich das merkwürdige Beispiel einer Wiederkunft des Alten im Geiste neuerer Verwertungstechnik.

Denn die Patti ist uritalienisches, nur nach dem Dollarlande verpflanztes Gewächs. Sie weiß nichts von der Wohlanständigkeit, die das deutsche und nordische Primadonnentum von der Wurzel entfernte. Epigonin zwar, trägt sie, nur abgeschwächt, gewisse Züge der Frauen, die das achtzehnte Jahrhundert in Aufruhr brachten. Man spürt den Abkömmling eines Mimenpaares: ein sizilianischer Tenor Salvatore Patti und die römische Vollblutsängerin Barilli haben ihre Art geschaffen. Denn Amerika hat nach jenen ersten Anfängen der Garciatruppe Heißhunger nach italienischer Oper. Der Italiener, einem eingewurzelten Erwerbstrieb folgend, wandert gern, zumal nach dem märchenhaften Goldland aus. Und hier bildet sich in dem Theaterkind Adelina, das von Madrid nach New York gekommen ist, ein sonderbarer italienisch-

amerikanischer Mischcharakter: italienische Rasse und Laune amerikanisieren sich darin, daß sie alles an das Erraffen von Reichtümern setzen. Dazu kommt der natürliche Hang der Primadonna, in höfischem Glanz und fürstlicher Pracht zu leben. Das Fürstliche aber und das Höfische ist nicht in der parvenuhaften plutokratischen neuen, sondern in der traditionsreichen alten Welt zu finden. So wendet sich diese echte, nur in später Zeit geborene Primadonna nach Europa zurück, wo sie als Schloßherrin, vom Hofe gehätschelt, amerikanischen Reichtum in angenehmster Weise verwendet: rücksichtslos in ihrer Selbstsucht; aber auch, wenn diese gestillt ist, gern jener primadonnenhaften Neigung zum Manne nachgebend, die für eine rassige Opernsängerin mit ihrer Kunst verknüpft ist.

Denn diese bewegt sich urwüchsig, ganz wie es die große Vergangenheit will, in engstem Kreise: die Welt ist zunächst in der Bühne eingeschlossen. Sehr hübsch, wie das Kind beim Schein des Nachtlämpchens einen rot gefütterten Mantel des Vaters und einen Federhut der Mutter nimmt, um für Gesang und Aktion recht ausgestattet zu sein; und wie sie sich selbst Blumensträuße aus Zeitungsblättern als Beifallszeichen zuwirft. Sie erzählt das Hanslick, der ja für die romanische Oper ein feines Ohr und für diese Primadonna eine besondere Schwäche hatte. In diesem Gehirn ist nur Raum für das, was einer wahren Opernkomödiantin und einem raffinierten Angehörigen der Gattung Weib nottut. Dann aber gibt sie sich so hemmungslos, wie es einer Frau ihrer Art möglich ist. Nur die erotische Kurve zeigt Schwankungen, Lust und Laune durchkreuzen Grundsätze, sind nahe daran, das Gebot der Klugheit zu verletzen, machen aber da halt, wo das Geld in Gefahr ist.

Es ist ein für allemal gesagt, daß die Geburtsdaten der Primadonnen selten zutreffen. Die Patti hatte als das ihrige das Jahr 1843 festgesetzt. Man sieht sie schon als

Siebenjährige, da der Impresario bankrott ist, gezwungen den Eltern zu helfen und als Konzertsängerin zu erscheinen: natürlich in der Ausrüstung der Koloraturarie, zu der sie sich eine Bühne hinzuphantasiert. Auf einer wirklichen steht sie schon 1859. Denn nun hat sie Menschen gefunden, die sie inszenieren: Moritz Strakosch ist ihr Schwager und ihr ganz zu Diensten; der Impresario der italienischen Oper Ullmann aber bereit, den Flug in die amerikanische Oeffentlichkeit zu erleichtern. Und nun wird die kleine, reizende, herzlose, liebenswürdige Adelina mit dem italienischen Erbteil von großen schwarzen Augen durch die Städte der Vereinigten Staaten geführt. Ihre nicht gewichtige, aber wohllautende und dem schlanken Körper entsprechende Stimme schwingt sich als Instrument eines echten Singvogels, der dem eigenen Klang wollüstig lauscht, tonrein in die Höhe. Der Singvogel hat seiner Leidenschaft schön zu singen, einen festen Grund gegeben: der Stiefbruder Barilli, der Schwager Strakosch sind längst bei einer Arbeit, die eine Ausnahmenatur ihnen zum Vergnügen macht, und die hinkende Schwester Carlotta, Klavierspielerin, lehrt sie auch diese Kunst, nicht ohne zu bedauern, daß ihr selbst der Geburtsfehler die Bühnenlaufbahn verschließt. Wer sollte auch die kleine Adelina als Lucia, als Sonnambula, als Rosina nicht beneiden!

1861 ist sie auf dem europäischen Festland. Dort beginnt die Stagione, auch in Deutschland heimisch zu werden. Denn wie soll man da, wo bereits die deutsche Oper, das Musikdrama auf dem Marsch ist, anders einen Begriff der italienischen Oper geben! Hier die deutsche Chor- und sinfonische, dort die italienische Belcantooper; Kampf der Vernunft und Mehrstimmigkeit gegen die bedenkenloseste Einstimmigkeit. Schon ist dem neuen Gewissen fast der ganze Rossini, viel Bellini, viel Donizetti zum Opfer gefallen. Verdi, mit neuer Sinnlichkeit, mit neuen dramatischen Höhepunkten, schickt sich an, sie alle

zu entthronen. In dieser Zeit kann nur die Stagione, die etwas wie den alten Karneval nach Deutschland trägt und die italienische Oper in Reinkultur beleuchtet, die Sehnsucht der Liebhaber des reinen Tones erfüllen und zugleich eine Rückschau des Alten geben.

Man sieht also inmitten der Stagione in England und in Deutschland die eben erblühte Adelina Patti, die alle Zierlichkeiten des italienischen Spielplans mit der Zierlichkeit des Körpers und der Technik, mit der Liebenswürdigkeit, und Heiterkeit des Menschen herausstellt: ein Persönchen, das ihre Launen nie so weit treibt, den Takt oder die Noten zu mißachten. Auch sie hat Gewissen; ist also nicht mehr die Primadonna alten Schlages, die selbstschöpferisch, improvisierend der Musik und dem Kapellmeister ein Schnippchen schlug. Auch in ihr dämmert, wenn sie die Zerline im Don Juan spielt, etwas von dem Zwange der harmonischen Unterlage auf. Und wie sie unermüdlich an ihrer Koloratur feilte, wollte sie auch dramatisch wachsen: ihre Traviata, ihre Gilda, ihre Leonore, ihre Aida sprachen von dem rastlosen Ehrgeiz einer Frau, die ihrer Natur spotten wollte und dann natürlich oft in ihre Darstellung etwas Zwiespältiges hineintrug. Das Beste an ihr blieb doch ein durch Arbeit zu immer höherer Leistung aufsteigender Instinkt, der durch den Gedanken einer sonst klug berechnenden, aber untiefen Frau im Ausdruck nur gestört werden konnte.

Aber als Primadonna, die ein letztes Aufleuchten verschwundener Pracht, verklungener Herrlichkeit gab, hatte sie indes alle Länder Europas und die Staaten der Union in unaufhörlichem Triumphzuge bereist, ihrer Geldgier mit nie gekannter Maßlosigkeit gefrönt, die Welt durch einen Reklameapparat sondergleichen in Spannung gehalten. London, Berlin, Wien, Paris beschäftigten sich drei Jahrzehnte lang mit den Ausgeburten eines kleinen Gehirns, in dem doch unbegrenzte Möglichkeiten der Primadonnenlaune steckten; dies alles in einem Jahr-

hundert, dessen ungemessene geistige Arbeit der Entgötterung der Welt galt. Die Naturwissenschaft mochte wiegen und wägen, die Geisteswissenschaften ihre Ergebnisse zur Begründung einer neuen Psychologie nützen: vor dem Seelchen einer Primadonna zerstob das alles. Aber wahrscheinlich hätte der Philosoph, der die Musik versüdlichen wollte, Nietzsche, auch dagegen nichts Ernstliches eingewandt.

Denn auch in dieser Epigonin des Primadonnentums war noch das Rätsel, das Irrationale, vor dem gerade die materialistische Welt sich neigte. Diese Patti, die den Glanz liebte, Cercle hielt, mit Fürstinnen auf gleichem Fuße verkehren wollte, verband sich zwar zunächst gerade darum mit einem echten Marquis de Caux, Stallmeister Napoleons III., geriet aber bald darauf in Streit mit ihrer Unberechenbarkeit, als sie einen unbedeutenden, kinderreichen deutschen Tenor Ernst Nikolas, genannt Nicolini, zu ihrem Geliebten erkor. Das „shocking" der Schloßherrin von Craig y Nos verstummte vor der Sehnsucht des Blutes. Sie traten zusammen auf und zeigten sich als Liebende der Welt. Er ward schließlich von ihr geheiratet und starb bald darauf. Aber die trauernde Witwe dankte keineswegs ab. Von der Höhe ihres Ruhmes und ihres Alters hielt sie Umschau und fand einen noch männlicheren Mann mit Titel in dem jungen, wohlgebauten schwedischen Masseur Baron Rolf Cederström, der sie ins Greisenalter führte.

Sie täuschte sich ewige Jugend vor. Ihre Stimme hatte sich, dank ihrer Technik, noch bis in das neue Jahrhundert gerettet. Diese Zierkünstlerin hat gewiß mehr als alle anderen der nüchternen Gegenwart den Nimbus der Vergangenheit geschenkt.

1919 ist sie gestorben.

DIE WAGNERSANGERIN



Wilhelmine Schröder-Devrient — Scene aus Euryanthe in Dresden — Herr Schuster

Auch dem Norddeutschen ist in der Oper ein Sieg beschieden. Es ist ihm gegönnt, das Wienerische gerade da zu schlagen, wo das Drama in der Musik Wirklichkeit werden soll.

Der „Leonore" des Jahres 1805 hatte eine Wiener Primadonna ihren Vollklang geliehen: Anna Milder-Hauptmann, Frau mit einer Riesenstimme und mit einer Bürgerseele. Wohlbeleibt, majestätisch, nervenlos arbeitete sie auf materielle Höhepunkte hin. Sie hatte dem Werk viel gegeben, aber nicht sein Wesen erfühlt. Beethoven ehrte sie, fügte sich ihren Launen; wußte aber nicht, daß sie das Schicksal seiner einzigen Oper zu werden drohte, die in der Tat in ihrem unterirdischen Feuer fortglühte, ohne zu zünden. Die Milder tauchte von 1812 ab in Berlin auf und setzte sich so in der Stadt fest, die für ihre Art geschaffen schien. Klassizistisch gestimmt, entnahm sie den Museen ihre statuenhafte Haltung und wurde die Sängerin, die der preußischen Residenz Gluck zurückgab und Spontini schenkte: jenen in seinen Gipfeln, doch ohne Linie, diesen aber so wirksam, daß sie dem Generalmusikdirektor unentbehrlich wurde.

Beethovens Oper aber rettete 1822 in Wien die Hamburgerin Wilhelmine Schröder. Unter den Augen des tauben Meisters, der, in seinen Mantel gehüllt, von der schauenden Welt ringsum geschieden, in dieser mimischen Offenbarung Fleisch und Blut seines Werkes auferstehen sah. Da stand ein Weib, das in der Mannestracht nur sein Menschentum schrankenlos ausleben wollte, ganz Hingabe und ganz Sinnlichkeit. War diese blasse, blonde, junge

Frau mit dem üppigen Haar und den tiefen leidenschaftlichen Augen, die ihre Männerkleidung in Freiheit und Zwanglosigkeit trug, die Leonore, die er geahnt hatte? Kein Zweifel: sie litt und zeigte dem Leidenden Mitleid und Rührung. Aber war nicht in dem Weib, das dem Gatten zustrebte, mehr als die aufopfernde Treue zu spüren, die Wahrzeichen seines Werkes ist? Schrie da nicht etwas heraus und dem Manne entgegen, was sein, Beethovens, glimmendes, ungebändigtes, nie gesättigtes Triebleben aufrührte?

So sprach der Dämon zum Dämon. Und Wilhelmine Schröder schuf dem „Fidelio" eine neue Aera. Das konnte nur eine Frau, die das deutsche Ethos mit ihrem Blut fühlte, die sich gab und vergaß. Durch den Rausch zur dramatischen Musik; von ihr zum Rausch zurück. Ein Volleben als Mittel der Kunst; und Vollkunst als Mittel des Lebens. So etwa läßt sich die Art dieser wahrhaft einzigen Frau umschreiben, die das Höchste für die deutsche Opernsängerin Erreichbare gab, weil sie scheinbar Widerspruchsvolles in nie gesehenem Grade und in vorbildlicher Weise zusammenfaßte.

Hier tritt Animalisches und Geistiges in einer Künstlerin zur überwältigenden Leistung zusammen. Das Erotische, das sich zu vergeistigen begann, wendet sich zum niederen Triebhaften zurück, wird zum Brunstschrei; und das Geistige ist in seinem Drang nach Verinnerlichung so durchaus persönlich, daß es von der wühlenden Erotik nur in das Bett der Sinnlichkeit gelenkt werden muß, um hinreißend zu werden. In Wilhelmine Schröder erlebt das Primadonnenhafte eine neue Wendung. Keine italienische Primadonna, so erotisch sie auch sein mochte, gab sich doch gleich fessel- und selbstlos hin. Immer wieder mahnte der Egoismus zu Vorsicht und Maß. Die Geldgier dämmte den Trieb ein. Nur in der Deutschen Elisabeth Mara-Schmehling war trotz allem Primadonnentum Selbstvergessenheit zu spüren. Aber in die italienische Zeit hinein-

geboren, fand sie ihre Richtung nicht. Wilhelmine Schröder steht im Beginn der deutschen Oper. Sie kommt aus dem Volke, hat Mimusblut, ist der Urtriebe voll, die im Volksstück gärten und ausbrachen. Echtdeutsch will sie nicht sich ausspielen, sondern sich ausleben und auswirken. So befruchtet das Leben die Kunst. Aber die Höhe wird teuer erkauft. Das Leben verblutet schließlich an der Kunst.

„Ihre Donna Anna, Desdemona, Semiramis, ihr Tancred und vor allem ihre Medea waren ewige Gestalten"; so sprach Wilhelmine Schröder von Giuditta Pasta. Ein Genius huldigte dem anderen. In Beiden war Glut, die zu klassischer Vollendung drängte. Aber Natur und Weg, die in beiden so gleich scheinen, sind doch voneinander verschieden. Die Pasta wollte das Drama durch die Musik; Wilhelmine Schröder kam vom Schauspiel und erraffte die Musik als das Mittel, das Drama auf höchst persönliche Art zu vollenden. Jene ging schrittweise vorwärts, bildete ein ungefüges Instrument zum Ausdrucksmittel ihres dramatischen Gedankens und erreichte Geschlossenheit. In dieser war, vom Erotischen beflügelt, eine übermäßige Leidenschaft zu handeln. Aber das Dionysische brauchte die Musik, ergriff den Klang, tyrannisierte ihn, zerbrach ihn endlich. Und so geschieht es, daß die größte deutsche Sängerin zugleich jene ist, die den Zwiespalt von Wort und Ton zuerst vor die Sinne rückt. „Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen." Also Richard Wagner. Und: „Die nur entfernte Beziehung zu dieser wunderbaren Frau traf mich wie ein elektrischer Schlag." Man sieht, wie sie den schöpferischen Menschen an der entscheidenden Stelle berührt. Die überschäumende Kraft einer genialen Darstellerin förderte seinen Gedanken ans Licht. Aber diese Kraft, damals in der Vollreife, zehrte sich auf. Der Wagnersche Gedanke,

aus eigener Triebkraft keimend und von der fremden genährt, verlor den fruchtbaren Boden solcher mimischer Kunst. Er breitete sich aus, sättigte sich am Intellektuellen, systematisierte sich. Es fanden sich anregende Frauen, aber nie mehr eine, die wahrhaft mitschöpferisch tätig war. Dem Genie, das den Beginn des Wagnerschen Werkes erleuchtete, folgten singende Frauen, die das Bürgerliche in die Musikbühne trugen. Das Musikdrama selbst schob ihnen, die nicht Primadonnen sein durften, den Ehrentitel „Persönlichkeit" zu.

Wilhelmine Schröder aber ist trotz alledem eine echte Primadonna und spottet ihrer aller. 1806 als Tochter der genialen Sophie Bürger und des Baritons Friedrich Schröder geboren, hat sie Bühnenblut geerbt. Das Schicksal, der Beruf der Mutter führt sie nach Wien. Es ist selbstverständlich, daß auch sie nur in solcher Luft atmen kann. Man gibt ihr alle Grundlagen darstellender Kunst. Der Körper gewinnt in der Zucht des Balletmeisters jene Geschmeidigkeit, Sicherheit, edle Haltung, die dem Mimischen Möglichkeiten erschließt. Der Tanz, die stärkste Lust der Sinne, weist sie zugleich auf die Musik, deren Rhythmus ihren Gliedern Schwung und Ziel leiht. So tritt sie als Ballettänzerin auf. Aber bald hat sie auch, mit dem Beispiel der Mutter vor Augen, als Schauspielerin die Bühne der Hofburg betreten. Da ist nichts von Schüchternheit einer Opernsängerin. Erregung ja, aber nur eine, die sie in ungeheure Spannungen hineintreibt. Die Ophelia ist zwingend. Aber sie hat die Stimme in sich entdeckt, sie fühlt Musik in sich. Rasch wird ihr sinnlich dunkler Sopran in die Zucht des Meisters Mozatti genommen. Die Schauspielerin hat alle Ausdrucksfähigkeit. Es drängt sie, den Ausdruck auf die Spitze zu treiben. Der Gesang soll ihr das Mittel sein, sich im Rausch auszugeben, durch den Rausch das Letzte auszusprechen, wenn die Darstellung leidenschaftlich Kern und Sinn der Situation gepackt hat. Dann wird, wenn das Wort versagt, der Ton eintreten.

Und es werden beide sich so ablösen und, wenn sie sich paaren, so eng umschlingen, daß kein Rest bleibt. Kein Rest? Es ist nicht Zeit zu verlieren. Das Blut, die Reife der Darstellerin duldet keinen Aufschub. Die Gesangslehre kann nur flüchtig, die Tonbildung nur unvollkommen sein. Schadet nichts. Die Natur wird es schaffen. Und in der Tat war, als Wilhelmine Schröder 1821 die Pamina in der „Zauberflöte" sang, der Erfolg unbestritten. Eine ganz neue Art Bühnensängerin sprach zu Augen und Ohren des Publikums. Frische, Leidenschaft, Tonreinheit zeigten sich im Brennspiegel des Persönlichen. Als Maria in Gretrys Blaubart, als Emmeline in der volkstümlichen Schweizerfamilie, und endlich als Agathe im Freischütz, wo sie Weber wie kurz darauf Beethoven zum schöpferischen Bewußtsein seiner selbst führt, bestätigen die blutjunge Persönlichkeit. Der Wurf ist da, die Welt wird sie begehren.

Kurz darauf aber greift das Erotische als Verhängnis in ihr Leben ein. Denn was ihre Leonore so aller Bühnenkonvention entrückte, das in ihr ausgesprochene Bekenntnis, daß sie sich in völliger Treue und Selbstvergessenheit hingeben und doch wiederum dieses höchste Ethos in den Sinnenrausch auflösen wolle, kennzeichnet ihr erotisches Dasein. Alles in ihr ist unbedingt. Sie will ihr Triebleben nicht fesseln, nicht durch irgend eine Rücksicht einengen. Ihre Sinne lassen sie dem großen Schauspieler Carl Devrient entgegenrasen. Sie glaubt, in ihm den Funken entdeckt zu haben, an dem sie sich selbst wieder entzünden will. Nun ist sie völlig naiv, völlig Instinktmensch. Sie erlebt, wie es nicht anders sein kann, eine erste Enttäuschung. Denn nie wird sie bei ihrem Liebespartner die gleiche Selbstvergessenheit wie in sich finden. Ihre superlative Weiblichkeit, empfängnisgierig im höchsten Sinne, braucht Zeit, diese erste Enttäuschung, die ihr von der Uebersättigung des anderen bereitet wird, zu überwinden. Ist das geschehen, dann rächt sich ihre weibliche Natur ebenso unbe-

dingt, wie sie sich vorher hingab. Dann lebt sie sich, vom Brunstschrei getrieben, auf der Gasse aus und gerät an einen Mann, der dem niedersten Instinkt schmeichelt. Hochstaplerisch weiß der heruntergekommene sächsische Offizier von Döring ihre Hingabe auszunutzen, kettet sie als Ausbeutungsgegenstand an sich, und sie, blind, sperrt sich gegen jede bessere Einsicht, die man ihr aufdrängen will, unterschreibt einen Ehevertrag, der sie ausraubt und zur Sklavin eines Unwürdigen macht. Sie ist in den Vierzigern und hat erschütternde Tragödien erlebt. Immer wieder sehnt sie sich nach Wärme und doch auch wieder fiebernd nach dem großen Augenblick zusammenklingender Leidenschaft. Nun ist sie aber körperlich geschädigt, hat das Teuflische in ihrem Partner erkannt und nähert sich der Stunde, da ihre Hingabe sich in anderer unsinnlicherer Form äußert. Da begegnet ihr der livländische Rittergutsbesitzer Heinrich von Bock und darf nun alle unberührten Werte dieser Frauenseele auskosten.

Ein Weib, das trotz allen Enttäuschungen des erotischen Wahns immer wieder ein Zentrum sucht: dies der Hintergrund der großen Kunst der Wilhelmine Schröder-Devrient. Auch der lärmendste Triumph der Künstlerin läßt den Schrei dieser Natur nicht verstummen. Und aus ewiger Sehnsucht, aus wechselnder Tragik fließt ihre Kunst, die alle Ueberlegung dieser klugen Frau aufsaugt und zu einem Selbstvergessenheitsrausch der schauenden Seele wird. Aber der Mensch in ihr bleibt frei. Er hat die Freiheit des Humors. Ihre Spannungen wirken Entspannungen. Tragik löst sich in Lachen auf. Ihre Mitspieler wissen von den drolligen, ja, ganz unfaßbaren Alltagseinfällen zu erzählen, durch die sie sich selbst nach dem ungebändigtesten Ausbruch der Leidenschaft entlastet. Richard Wagner berichtet davon in der ihrem Andenken gewidmeten Abhandlung „Ueber Schauspieler und Sänger". Und das urwüchsige Mitglied des Standes der Unehrlichen liebt die



Fanny Elssler.

derbe Zote, die sie den Herren in aller Natürlichkeit vorsetzt. Geistreich, klug, scharfsinnig prägt sie Worte, die einer Sophie Arnould würdig sind. Nur derber. Kurz: ist vor, hinter den Kulissen, im Leben immer die gleiche, rückhaltlose Frau aus einem Guß.

Es geht trotz alledem ein tiefer Riß wie durch das Dasein auch durch die Kunst der Wilhelmine Schröder-Devrient. Die Primadonna und die größte dramatische Operndarstellerin ihrer Zeit bekämpfen sich in ihr. Ja, ihre Zeit selbst trägt den Zwiespalt in ihre Kunst.

Diese Frau kennt, anders als die Primadonna, nicht das eitle Sichherausheben aus dem Opernensemble. Wie sie eine echte, amüsante Kollegin ist und die Berührung auch mit der Gewöhnlichkeit nicht scheut, so fordert sie von ihren Mitspielern ein vollkommenes Eingehen auf ihre darstellerische Absicht, ein Hingerissensein von der Situation; verlangt, daß der Partner ihr Stichwort, Stimmung, Phrase entgegenbringt; entrüstet sich über die Hölzernheit von Tenören und die Leblosigkeit von Primadonnen; reißt unbeteiligte Menschen auf der Bühne mit Gewalt aus ihrer Alltäglichkeit heraus. Da ist der berühmte Heldentenor Tichatschek, der auf dem Zettel vorgibt, Raoul, ihr Geliebter zu sein, aber nichts weiter tut, als eine notdürftig eingelernte Cantilene mit Glanz hinzulegen: Valentine ruft ihn ganz laut und zwingt ihn, mindestens für Augenblicke, sich ihr zu nähern. Die Künstlerin wird auf harte Proben gestellt. Sie faßt als Desdemona, auf den Knien liegend, in ihrer flehentlichen Bitte an den Vater, sie nicht zu verstoßen, den Saum seines Gewandes: der Bassist erschrickt darüber so, daß er zurückweicht. Das Publikum lacht, aber nichts kann den Ernst der Desdemona erschüttern. So bleibt sie auch für Wagner gerade da eindrucksvoll, wo die Musik scheinbar jeden dramatischen Anteil des Sängers ausschließt, wie etwa im letzten Finale des Freischütz, das die herkömmliche Lösung bringt: Agathe nur drückt im stummen Spiel alle Uebergänge von

Schreck zur Qual, von dieser zur Hoffnung aus und geleitet Max mit einem Blick, in dem die widerspruchvollsten Empfindungen sich mischen, hinaus. Aber unvergeßlich, bestimmend für sein ganzes Schaffen wird 1834 dem jungen Kapellmeister Richard Wagner in Leipzig die Schröder-Devrient als Romeo. In Bellinis „Montecchi und Capuletti“, dessen Opernsujet dürftig und dessen Musik ihm hinterher oberflächlich erscheint, wächst „das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellung“ weit über den Wert des Werkes hinaus. Gerade der stürmisch liebende und klagende Romeo aber konnte einmal in Breslau aus allen Himmeln fallen, als er in der Grabszene von der eingesargten Julia im Flüsterton gemahnt wurde, ihr das Kleid nicht zu zerdrücken.

Und hier sind wir bei der Vorliebe der Künstlerin für Männerrollen, die ihrem erotischen Tatendrang entsprechen. Dem Adriano, dem Fidelio und anderen hätte sie gern die Rolle des Don Juan angereiht und sie mit dämonischer Leidenschaft erfüllt. Denn die Frau in ihr hatte ja ein Riesenmaß, das über die Partie hinausgriff; ihre Weiblichkeit, die sich im Ausdruck so unerhört steigern konnte, und ihre Energie, die sie eben steigerte, prallten zusammen und ergaben das Außerordentliche ihrer Kunst. Wie sie weinend zusammensank und sich wieder majestätisch aufreckte, wie sie sich ohne Rest hingab und dann wieder stolz forderte, wurde sie eine Darstellerin von antiker Größe.

So schien sie wirklich von der Heerstraße des Primadonnentums abzubiegen. Aber ihre Zeit und ihr Spielplan wiesen ihr den Weg des Internationalismus. Im zweiten Jahrzehnt ihrer Opernlaufbahn geht sie nach Paris, spricht bei diesem Anlaß in Weimar vor und ist im Banne des alten Goethe, dem sie Schuberts „Erlkönig“ wie ein von Gespenstern bevölkertes Nachtstück vorführt und zum ersten

Male naherückt. In Paris aber 1831/32 ist sie voll ihrer Sendung als Vertreterin der deutschen Kunst. Wenn sie in der italienischen Oper mänadengleich ihr schönes Haar löste, dann mag das Staunen über dieses Phänomen, das sich mit der unerhörten Kraft des Ausdrucks über allen Belcanto hinwegzusetzen wagte, jedes Mißbehagen verscheucht haben. War das doch keineswegs der cri, mit dem früher die fille de l'opéra sich selbst aus der Langeweile weckte. Man spürte eine Echtheit, die in Paris heimisch zu machen der Malibran bestimmt war; freilich wie anders geartet, wie durchaus romanisch war die Tochter Garcias, die immer noch Musik, Gesang als zeugende Kraft in sich fühlte und niemals erotisch so ausarten konnte wie die Schröder-Devrient!

Diese aber war inmitten ihrer Triumphe unzufrieden. Ihr Musikohr hörte den eigenen Klang, verglich ihn mit dem der anderen Sängerinnen und machte sie für die Zukunft ihrer Stimme, für ihre Ausdrucksmöglichkeiten fürchten. Sie geht über den Kanal, erscheint mit mäßigem Kontrakt im Londoner Kingstheater und gewinnt dem Deutschen einen völligen Sieg über die Italiener. Die Leonore erschließt auch hier den Sinn des Fidelio. Man war erschüttert, wenn sie an entscheidenden Stellen, so bei dem Worte „tot" Pizarro, den sie mit der Waffe bedroht, im Sprechton andonnerte. Man hatte Aehnliches nicht für möglich gehalten. Aber die Sängerin blieb unzufrieden und feilte nach ihrer Rückkehr unter dem ausgezeichneten Gesangsmeister Johannes Miksch an ihrer schadhaften, gefährdeten Stimme. Diese gewann mehr Rundung und Festigkeit. London hörte sie auch im Covent Garden. Aber um jene Zeit waren die Tanzköniginnen Marie Taglioni und Fanny Elsler selbstherrlich; keine Pasta, keine Cinti und kein Tenor konnte von ihnen ablenken. Schließlich, die Malibran war eben gestorben, trat sie noch einmal vor das Londoner Publikum, ergriff, brach aber zusammen: Symptom des Niederganges.

Im folgenden Jahrzehnt wird die Primadonna mehr und mehr von der dramatischen Sängerin abgelöst. Aber diese Wandlung vollzieht sich gerade dann, als sie mit gebrochenen Ausdrucksmitteln schafft. Gebrochen ihr Körper, gebrochen ihre Stimme, glühend nur noch der Wunsch in ihr zu wirken. Denn ohne den Beifall des Publikums kann sie nicht leben. Nun will sie mit ihren Flammen sparen, die Kunst mehr vom Leben scheiden. Die ihres Könnens bewußte Frau, die sich immer verzehrte, wird geneigt, Effekt mit Wirkung zu verwechseln, in die Routine der Uebertreibung zu verfallen, den Sprechton an die Stelle des Gesangstones zu setzen. Begreiflich, daß nun ein Berlioz ihr Unnatur vorwirft. In diesen Jahren tritt ihr der eben von Werk zu Werk schreitende Wagner näher. Er findet sie groß als Adriano, dankt ihrer mit genialer schöpferischer Vollendung durchgeführten Senta, daß der fliegende Holländer nicht ganz unverstanden blieb, ist aber von der Venus im Tannhäuser offenbar enttäuscht. Es ist ja dieselbe Frau nicht mehr, die einst mit glühenden Sinnen zu glühenden Sinnen sprach. „Ihr etwas mütterlich gewordenes Aeußeres" hat ja schon der Illusion der jüngsten Vestalin geschadet, als sie weder dem nach Dresden geladenen Spontini 1844 in seiner Oper lebensvolle Erinnerung zu wecken noch das Publikum für sich zu gewinnen weiß. Denn sie wird beschattet von Wagners siebzehnjähriger Nichte Johanna Wagner, die Jugendfrische der Stimme und Kraft des theatralischen Tons als echte Werte ausspielt. Zuletzt lockte die Schröder-Devrient die marmorne Schönheit Glucks, und in der aulidischen Iphigenie suchte sie den Stil zu finden, der sich der Kultur erschließt.

Aber ihr Feuer glühte noch. Wie sie noch längst nicht daran dachte, als Frau abzudanken, sondern Jünglinge und Greise, oft mit beschämendem Erfolg, an sich zu ziehen strebte, wollte sie ihren Freiheitsdrang auch als Kind des Volkes nicht zügeln. Gegen alle Primadonnentradition

achtet sie die höchsten Herrschaften nicht, ist unempfänglich für den Prunk, mit dem Leere und Hirnlosigkeit sich umgibt; und fühlte sich erhaben, als sie sich, am Hofe zu London singend, von der Gesellschaft durch eine seidene Schnur getrennt sah. Demokratin, rücksichtslos in Wort, Ton und Ausdruck, freigebig gegen ihre Volksgenossen, hielt sie auch wie Wagner 1848/49 offen zur Revolution. Man ließ es sie später fühlen, verhaftete sie gar, gab sie aber auf Befehl des Königs frei.

Auch die dramatische Sängerin wollte auf Publikum nicht verzichten. Der Konzertgesang scheint ihr Erfolg zu verheißen. Schubert, Schumann, Beethovens Adelaide, die sie inbrünstig empfindet, sollen sich neu gestalten. Man hört sie noch 1856 in Berlin als Frau von Bock an der Seite Julius Stockhausens: die letzte Stimmkultur und Innerlichkeit eines Meisters wirkt im Bunde mit dramatischer Kunst, die ihren Ausdruck allen Hemmungen einer nie ganz ausgebildeten und nun brüchigen Stimme zum Trotz erzwingt. Hier ist das erste und stärkste Beispiel eines Pseudo-Konzertgesanges, der bis in die jüngste Zeit hinauf seine Ausläufer hat. 1860 starb sie, treu gepflegt, in Coburg.

Primadonna und doch keine, zeigt sie wider Willen die Gebrechen der typischen Wagnersängerin. Sie ist es nicht, konnte es in ihrer Hochblüte nicht sein, wehrte sich schon in den Jahren ihres Abstiegs gegen den Geist des werdenden Musikdramas, das seinen sinnlichen Ursprung vergißt und in einer Mischung von Epik, Dramatik, Lyrik und Doktrin mündet. Aber sie ging vom Drama aus, das sie mit einem ungeheuren, ungeahnten Aufgebot aller seelischen Kräfte in sich wiedererzeugte. Das Dionysische forderte zur Erfüllung die Musik. Die Stimme konnte dem Sturmschritt des Ausdrucks, der Reife des Menschen nicht in vollkommener Schönheit folgen. Aber sie gewann die Farbe ihrer Seele. Das reine Ornament, die Koloratur, die ihr nichts bedeutete, blieb ihr versagt. Die Blüte mußte in

einer, die sich nicht zu zähmen wußte, nicht zähmen wollte, kurz sein. Ermüdung und Siechtum beschlichen die Kunst, trafen sie schwer in ihren Mitteln. Und nun lehnte sie sich, innerlich noch voll Leidenschaft, gegen das Ende auf und drohte, eine Karikatur ihrer selbst zu werden.

Sie ist die Verherrlichung des Norddeutschen in der Operndarstellung. Dresden und Berlin sind Hauptstätten ihres Schaffens. Seit ihrem Wirken tritt die Zweiteilung zwischen dramatischer und Koloratursängerin ein. Nochmals: sie hat es nicht gewollt. Die Natur trieb sie über sich selbst hinaus. Sie wird Verkünderin der neuen Zeit, deren Bruch sich in ihr spiegelte; freilich in einer Höhenregion, in die sie der Rausch trug. Und hierin ist sie stärker als alle Nachfolgerinnen, in denen Leben und Kunst sich trennen.

*

Der Geist der Bourgeoisie ist indes richtunggebende Macht geworden. Er lebt im neuen Werk, in den Bühnenmenschen, im Publikum. Das Bürgerliche, im Ensemble ausgesprochen, hat nun im Wagnerwerk eine immer wachsende Kraft gewonnen. Während seine Sinnlichkeit durch die Besonnenheit eines willenskräftigen, überlegenen Meisters dorthin gelenkt wird, wo der gebildete Bürger seine Erotik ethisch verwerten kann, haben auch die Menschen, die dem neuen Werk dienen, in der Regel nur eine erhöhte Bürgerlichkeit für ihre Kunst einzusetzen. Richard Wagner wollte alles solistisch und melodisch gerichtete Sängertum von der Bühne entfernen. Es gelang ihm in der Hauptsache für sich selbst. Wo Worte und Sinn des Dramas entscheidend waren, konnte auch der unmusikalische Sänger zu Rang und Namen aufsteigen; das überwachende Ohr war entthront, der Sänger hörte sich nicht mehr, er war nicht mehr bemüht, den Klang abzurunden; das Orchester als sinfonisch organisierte Klangmasse trug ihn, die wachsende und immer mehr sich ver-

zweigende Chromatik sprach zu den Nerven, während sie das Tonbewußtsein erschütterte. Die langgestreckte, mit Bedacht auf- und abschwellende, das Epische um den dramatischen Gipfel häufende Szene wandte sich an die Besonnenheit des Bühnensängers ebenso sehr wie an seine dramatische Kraft. War das Dionysische schon durch die Dehnung des Dramas im Ausdruck gehemmt, so war auch die Geste durch das rhythmisch kennzeichnende Motiv im Orchester bestimmt. All dies gab auch dem mittleren Talent die Möglichkeit, sich im Dienste des Wagnerwerkes ehrenvoll zu betätigen. Der Rausch wurde seltener, wo ein vorgeschriebenes, ja, bis in alle Einzelheiten vorgezeichnetes Pathos den Weg wies. Die Natur war begrenzt. Das Unsinnige gedieh in solchem Rahmen nicht leicht, das Niveau des Vernünftigen war erhöht, aber auch dem prachtvollen Sichverlieren an eine Phrase, geboren aus dem Ueberfluß an Kraft und Schwäche, blieb weniger Raum. Der Heldentenor hatte gewaltige Arbeit zu leisten; er mußte schließlich im Siegfried zwei Akte lang das Fehlen der Frau vergessen machen. Das hob ihn empor, doch nahm ihm seine schöne Unbesonnenheit, die bis zur Torheit ausarten konnte. Das Weib aber, der Mittelpunkt des Wagnerschen Musikdramas, hatte alles Erotische auf weite Flächen zu verteilen; konnte seltener und auch dann nicht in völlig geschlossener Form lyrisch ausatmen.

Auf solchem Boden den dionysischen Rausch zu erleben und durch ihn zur dramatischen Musik zu dringen, ist nur ganz wenigen Ausnahmenaturen gegönnt; Sängern, die über alles Mythologische hinweg das Menschliche erfühlen und alles Metaphysische in einen Rausch von Menschlichkeit aufzulösen wissen. Ein Niemann war von solchem Wuchs. Die meisten anderen, die im Dienst des Werkes standen, hatten dieses Maß nicht: nicht Tenöre, nicht Primadonnen. Die Hans Sachs-Natur galt viel. Der Bürger im Sänger wurde mächtig. Und die Bürger im

Publikum hatten Anlaß, alle trennenden Schranken zwischen sich und dem Bühnenkünstler fallen zu lassen.

Doch irrte Richard Wagner hierin: es war nicht möglich, die alte Oper aus den Herzen noch aus dem Spielplan zu reißen. Der allerschlimmste Unsinn machte sich zwar davon, aber die romanische Oper wandte sich an etwas Unabänderliches im genießenden Publikum und lebte weiter. Melos und Belcanto ließen sich keineswegs verjagen, sie beriefen sich gar auf den vermittelnden Mozart. Das stumpfte dem kämpfenden Wagnertum die Waffen. Die Wagnersängerin von gestern konnte zunächst noch morgen Mozart, übermorgen gar Verdi- oder Meyerbeersängerin, also wiederum verfehmte Primadonna werden. Nur daß sie zwar die Ansprüche dieser Menschenart, nicht aber ihr in geduldiger Arbeit erworbenes Können noch ihre auszeichnenden Eigenschaften besaß. Denn der Bruch war da, ein seelischer und ein stimmlicher. Hier hemmte das Bürgerliche, dort die neue Richtung, die die Sprache zur Gebärerin der Musik machte.

*

Den Zug der Wagnersängerinnen also beginnt Richard Wagners Nichte Johanna Wagner. Wie leicht hatte doch ihre Jugend über die alternde Schröder-Devrient gesiegt! Auch ihre Stunde wird schlagen. Vom Schauspiel zur Oper gekommen, in der sie als die erste Elisabeth für immer genannt werden wird, kehrt sie später zum Schauspiel zurück. Die hochgewachsene blonde Frau scheint ihrem Oheim, dem Kapellmeister, Erfüllung. Sie steht zunächst im Schatten der großen Künstlerin, deren Weg auch der ihrige sein soll. Aber eine solche Gestalt wiederholt sich nicht. Dort ist unbürgerliche Schrankenlosigkeit, die auf die ungebändigte Urwüchsigkeit des Volkstheaters hinweist, hier begabte Bürgerlichkeit, die ihre Laufbahn ohne Irrungen durchmißt. Auch der Zwiespalt von Schauspielerin und

Sängerin behindert sie nicht ernstlich. Sie bemerkt wohl sehr bald, daß das Metall ihrer blühenden Stimme durch den Mißbrauch an Glanz verliert, und unterzieht sich der Kur des Stimmarztes Manuel Garcia in Paris. Belcanto erwirbt sich nicht im Vorbeigehen. Immerhin rundet sich dieser Mezzosopran. Die Schröder-Devrient will das Gleiche tun, muß es aber in ihren Jahren bald aufgeben. Johanna Wagner, die als Romeo, als Fides, Orpheus dem Drama in der Oper aufhilft, spürt bereits als Dreißigjährige die Unmöglichkeit, Opernsängerin zu bleiben. Ein paar Jahre singt sie mit beschädigter Stimme; dann vollzieht sich 1862 glatt der Uebergang vom Berliner Opernhause zum Schauspielhaus.

Das werdende Musikdrama und die werdende Theaterstadt Berlin, die das Hauptquartier einer genußsüchtigen Bourgeoisie wird, wirken zusammen, den Typus des Bühnensängers zu prägen. Man mag Berlin sein Zögern gegenüber Richard Wagner noch so sehr vorwerfen: hier allein ist seinem Werk außerhalb Bayreuths der Stamm von Sängern beschieden, die das Mindestmaß seiner Forderungen erfüllen. Bayreuth kann Kräfte heranziehen und ihnen mit zielbewußter Regie seinen Willen übertragen: alle diese Sänger treten aus dem Fest in den Alltag ihres Opernensembles und bilden dort ihre Art weiter. Mehr noch: der Entdeckerehrgeiz Bayreuths schwächt sich allmählich ab, es kann nur bereits bewährte Kräfte für sich nützen.

Noch freilich stand kein Bayreuth. München entsandte die erste Eva der Meistersinger, Mathilde Mallinger, nach Berlin. Für das Theater geboren, trägt sie die Züge der typischen Wagnersängerin, fügt sich aber dem Spielplan auch sonst mit Erfolg ein. Wie viel Blut freilich dem Musikdrama von der alten Oper, ja, von dem verachteten Meyerbeer zuströmt, zeigt hier seit 1868 eine Mariane Brandt. Die aus Eigenem in großem Zuge gestaltende Altistin, die zur auserwählten Fides im Propheten wird,

die als Selica, Amneris charaktervoll erscheint, hat auch Kraft genug, die Brangäne und schließlich die Kundry mit neuem Leben zu durchdringen. Zur ersten und unvergleichlichen Kundry in Bayreuth aber ward die Steiermärkerin Amalie Materna, wie sie auch die erste Brünhilde gewesen war. Sie führte gleich Mariane Brandt dem Musikdrama die Lebendigkeit des deutschen Südens zu, dem sie endlich als Wiener Hofopernsängerin treu blieb. Hier zwingt sich auch der Name der zu Prag geborenen Ernestine Schumann-Heink auf, einer Vollnatur mit phänomenalem Alt, die allein durch die Klangpracht und den Umfang ihrer Stimme die dramatische Täuschung bot und von Orpheus über Carmen zur Erda, Waltraute und Klythemnästra eindrucksvoll war: derb, kinderreich, in bürgerlichem Dasein verankert und doch ein eigentümlicher Mensch. Und die Pfälzerin Rosa Sucher, des Kapellmeisters Joseph Sucher Gattin, die von Bühne zu Bühne geht, über Leipzig nach Hamburg und schließlich nach Berlin kommt, steht in der Reihe jener blutvollen Kinder des deutschen Südens, die dem gewordenen Musikdrama als Sieglinde und Isolde mit dem Besten in ihrem Wesen, mit ihrer Leidenschaft dienen.

Doch ist es kein Zufall, daß das große Wunder der wahren Primadonna im Rahmen der Wagneroper da erblüht, wo ein anders gerichteter, nur auf Bühnenwirkung bedachter Impresario sie mit feinem Spürblick entdeckt. Man sieht sie also im Kreise Angelo Neumanns, des wandernden Theaterdirektors auftauchen, der einen Nachklang der Stagione gibt und darum dem Urwagnerianer zwar nützlich, aber auch peinlich scheint. Ein Rausch von Bühnenblut, das Dionysische am Wagnerwerk schaffend und ihm hinreißende Wirkung zuführend: das ist die Zweiheit Hedwig Reicher-Kindermann und Katharina Klafsky. Beide danken glühender Erotik höchste Schöpferkraft, verzehren sich aber rasch in ihr. Beide Zigeunernaturen und darum auch im Leben verbündet. Hedwig Kindermann, des

Münchener Sängers Tochter gar findet sich durch tausend Irrwege von Frankreich nach Deutschland zurück, von der Operette zum Wagnerschen Musikdrama hin. In der klangreichen, dunklen Tiefe bebt die Tragödie der Liebe, die ihr Leben ist. Und so singt sie sich als Brünhilde in die Seele der genießenden Bourgeoisie hinein, die sie bejubelt, aber mißbilligt. Ihr Dasein, das sie unbesonnenerweise mit dem des Schauspielers Emanuel Reicher verknüpfte, endet nach einem dionysischen Krampf der Sängerin in Triest. Dreißigjährig starb sie 1883. Sie hatte ihre Seele in das Drama gelegt. Und ähnlich steigt Katharina Klafsky aus dunklen Anfängen zur Höhe empor, von der sie, geisteskrank, vierzigjährig abberufen wird. Die Ungarin macht den Weg vom Kindermädchen zur dramatischen Sängerin, von der Gebrauchsoper zur Wagneroper. Auch sie wird Sieglinde, Brünhilde. Der Wunderklang der Stimme spricht vom stärksten Erlebnis. Sie hat drei Männer gehabt, zuletzt den Kapellmeister Otto Lohse.

Zwei seltsame Menschen von anderem Stamme im Bereich des Musikdramas und in der Zeit genußwütigen Gründertums.

*

Wir treten in andere, kühlere Luft. Am vorläufigen Ende des Wagnerwerkes steht eine Frau, die sich zum Klassischen zurückbildet: Lilli Lehmann. Sie erkennt die Schäden der Zweiteilung von dramatischem und Koloraturgesang und möchte zu einer Synthese des Auseinanderstrebenden gelangen. Soweit Mensch und Zeit dies gestatten, gelingt ihr das auch. Gerade die gemäßigte seelische Temperatur schenkt ihr die Besonnenheit, die sie zur Vollendung ihrer Lebenslaufbahn braucht. Der Kunstverstand unterwirft sich die Technik. Eine gesunde, allem Dionysischen abgeneigte Natur baut langsam und gewissen-

haft an der Architektur der Kunst. So wird ein Leben voll ausgenutzt, und wenn es Abend geworden ist, tröstet das Bewußtsein, daß scheinbar alles ohne Rest aufgegangen ist.

Stellt man also, wie es die Künstlerin wohl liebt, Lilli Lehmann neben die Primadonnen der Vergangenheit, die eine geschlossene dramatische Koloratur wollten, dann tritt die Scheidung von selbst ein: dort sind Menschen von großen, oft zügellosen Leidenschaften, die sie in ihre geduldig vollendete Technik strömen ließen oder auch, in einer späteren kritischen Zeit, im Kampfe mit ihr ausspielten. Hier aber ist eine ganz anders geartete Frau, aus der neuen Bürgerlichkeit und für sie geboren. Nur daß in Lilli Lehmann eine künstlerische Selbstsucht höchsten Grades wächst, und daß ihr kaltes Herrschergefühl in den Jahrzehnten ihres Wirkens sich bis ins Merkwürdige entwickelt. Einen Augenblick könnte man an Pauline Viardot denken. Aber diese Romanin, die nach Deutschland, zur deutschen Musik hinstrebte, hat einen ganz anderen Gesichtskreis, ist von ganz anderer Anmut und Wärme, trägt die Spur eines Geschlechts, in dem das Künstlertum erblich war und die interessantesten Abzweigungen zeugte. Lilli Lehmann ist musikalisch einseitig gerichtet, aber in ihrer Musik allerdings von hierzulande niegesehener Vielseitigkeit. Sie denkt mehrstimmig und im Geist des großen Kunstwerks. Aber sie verlangt nicht Liebe, sondern nur Anbetung. Und so rastlos ist ihr Ehrgeiz, daß sie als Künstlerin nie abdanken kann. Nun läßt sie sich von ihrer vielbewunderten Technik tragen; in der Kälte des Menschen lebt noch der Stil. Die Stimme freilich einer Sechzig- oder Siebzigjährigen konnte auch in früheren Tagen nicht mehr eindrucksvoll sein. Das aber kennzeichnet die bürgerliche Primadonna: sie hofft auf dem Konzertpodium noch belehrend, vorbildlich, fruchtbar zu sein. Die Persönlichkeit zwingt sich auf, aber das gegenwärtige Geschlecht hat von der Sängerin einen

Klang im Ohr, der ihr Bild trübt; gewiß nicht den ewiger Jugend, den sie vortäuschen will.

Das Leben der Meisterin, so lang es ist, so viele Ereignisse es mit sich führt, bedeutet doch keinen fesselnden Hintergrund. Die Würzburgerin vom Jahre 1845, die nach dem Beispiel ihrer Mutter, der Sängerin und Harfenistin Marie Lehmann-Löw an ihrer Stimme feilt, die Debütantin, die zu Prag in der Zauberflöte singt, von Danzig über Leipzig nach Berlin kommt, wird seit 1869 hier an der Hofoper als ungewöhnlich brauchbar geschätzt. Es gibt für diesen Musikmenschen nichts Unerreichbares; von der Spieloper bis ins dramatische Fach dehnt sich ihr Kreis. Ihr Tonansatz ist musterhaft, ihre Läufe sind unantastbar, ihr Verstand überlegen, ihr Ohr unfehlbar, ihr gestaltender dramatischer Wirkungswille immer tätig, ihr Ehrgeiz so wachsam, daß sie die Leitung der Oper nie in Verlegenheit bringt. Und da sie auch im Konzert, als Oratoriensängerin zumal, unermüdlich ist, kennt Berlin keine Künstlerin der Hofbühne, die ähnlich Umfassendes leistete. Es ist ein beharrliches Arbeiten, das seinen Lohn trägt. Richard Wagner, der Mutter nahestehend, spielt in ihr Leben hinein. In den ersten Bayreuther Festspielen ist sie Rheintochter, die das Ensemble auf der Höhe hält.

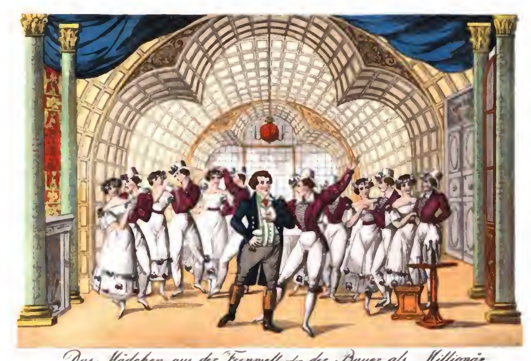
Amerika begehrt sie und bringt den Durchbruch des Persönlichen in ihr. Hier wird der willenskräftige, seines Könnens bewußte Mensch zur Primadonna. Das Ebenmaß der Gestalt, die gepflegte Schönheit des Gesichts, die Hoheit, die sich in ihr andeutet, die große Geste, die sie mit Sinn verwendet, das alles empfiehlt die deutsche Frau, deren Stimme an dramatischer Kraft gewonnen hat. Sie ist gefeiert und wird begütert. Aber nur um den Preis eines Kontraktbruches darf sie in Amerika bleiben. 1890 ist sie wieder in Deutschland und findet daher die Pforten des Königlichen Opernhauses verschlossen. Nun wird sie Königin des Konzertpodiums; die das Lied von Schubert bis zu den Jüngsten bebaut, und vielgesuchte Lehrerin.

Dann aber vergißt man den Kontraktbruch, die Hofoper hat sie wieder, die Donna Anna, Leonore, Isolde, Brünhilde stellt Muster edelster Darstellung von gewaltigem Umriß auf. Nur eines, und zwar ein Wesentliches, fehlt: der heiße Atem, der den unvergeßlichen Eindruck bringt. Aber die Rachearie der Donna Anna steht in ihrer denkwürdigen Verbindung von Dramatik und Koloratur einzig da.

Die Mozartsängerin ist stärker als die Wagnersängerin, die sich aus der seelischen Sphäre des Musikdramas allmählich in die der Technik günstigere des Figaro zurückgewandt hat. Und nun hat die kunstbegeisterte Frau Salzburg, die Mozartstadt, in der sie Feste feiert, zum Sommersitz erkoren. Dort will sie ihren Ehrgeiz stillen, Mozart ein Bayreuth zu errichten. Denn immer wieder drängt es sie zur Fruchtbarkeit, die Gesangsmeisterin schreibt ihr Bekenntnis nieder „Was ich über die moderne Gesangskunst denke.“ Und die selbstbewußte Künstlerin zeichnet unter dem Titel „Mein Weg“ einen Abriß ihres Lebens. Derb im Stil wie der Mensch, der auf einem Eisgipfel thront.

Der Weg von der Schröder-Devrient zu Lilli Lehmann ist zugleich die weite Strecke von den Anfängen bis zur Krise der deutschen Oper. Die schöpferische Genialität einer unbürgerlichen Frau von Rasse schien sie mit ihrer Zerrissenheit zu entwurzeln; die fruchtbare Kühlheit einer bürgerlichen Persönlichkeit lenkte sie mit Kunstverstand und Technik ins Klassische zurück.

DIE OPERETTENDIVA



Das Mädchen aus der Feenwelt, oder der Bauer als Millionär.

Zauberspiel von Raimund

Thrasi: Frasi: Alles hat man in der Welt! Jugend kauft man nicht fürs Geld. Brüderlein fein, Brüderlein fein. Mußt mir ja nicht böse seyn!

Sie ist stolz auf ihren Stammbaum und eifersüchtig auf diese ganze so ausführlich gerühmte Menschenklasse, der sie an Begabung gleich zu sein behauptet.

Und sie hat so unrecht nicht. Ihr Stammbaum reicht bis tief in die Kinderzeit aller Komödie zurück, ihr Blut ist das Blut des Volkes, und ihre Begabung so stark, daß sie eben noch auch dem scheinbar Metaphysischen, dem Musikdrama Wagners, Menschlichkeit und Wirkung geschenkt hat. Sie bringt Heiterkeit, Derbheit, Anmut, Spott. Der Rhythmus liegt ihr in den Gliedern, er ist ihr Leben. Sie singt ihn, sie tanzt ihn, und sie liebt in ihm. Denn sie ist mit jener Kraft der Sinnlichkeit gesegnet, die alles Bühnenleben speist. Denken wir sie uns aus der Welt oben weg, es würde sich der ganze Himmel verdüstern, Wärme, Blut, Freude schwinden. Und selbst das Pathos würde an Reiz verlieren.

Eine Menge anonymer Kunst verbraucht sich hier. Die Menschen wollen die Gattung nicht ernst nehmen weil sie sich vom Alltagsleben hinwegwünschen, weil sie das Erhabene begehren. Die Posse, das Hanswurstmäßige, das Uebermaß von Zügellosigkeit ergötzt sie wohl, aber immer wieder wendet sich ihre Seele dahin, wo das Lyrische Raum hat und ihnen die Illusion einer höheren Welt wird. Die ewige Freude an der Einfalt einer breiten Phrase wollen sie sich nicht rauben lassen. Die Frau gerade soll sie ihnen geben. Da, am Ende des 18. Jahrhunderts, nach dem unbeschränkten Sichausleben der Primadonna, dämmert für die Soubrette der Tag. Die Gegenpole nähern sich,

etwas Neues keimt, das Ernste und das Heitere will zusammentreten. Die italienische Stegreifkomödie sänftigt sich, sie wirkt auf die Franzosen, die nun ihren Rhythmus und ihren gepflegten Plauderton in eine neue Gattung fließen lassen. Von Favart, Philidor, Monsigny über Boieldieu, Adam und Auber wird die Straße zu Lecocq und Offenbach führen. Doch halt! Schauen wir ein wenig auf Madame Favart zurück, die nicht nur den Vortrag, sondern auch das Kostüm erneuert, ja, sich nicht scheut, in Holzpantinen aufzutreten. Auch im deutschen Singspiel blühen die Begabungen. Und Wien stellt muntere Frauen, die in die Posse, das Volksstück den Rhythmus ihrer Glieder und das Feuer ihrer Heimat tragen.

Man spürt: die ganze bürgerliche Welt verlangt die Alltagsfreuden auf der Bühne. Und die Musik soll sie begleiten.

Die Wienerin und die Französin übernehmen es, die Operettendiva für Europa zu bilden. Die Natur steckt in der Wienerin, eine gepflegtere Geziertheit in der Französin. Diese verleugnet nicht die Herkunft aus dem Schäferspiel, sie steht inmitten der komischen Oper, die sich als ureigener Besitz Frankreichs aus der Kühlheit und Ironie entwickelt, und vergißt ihre Art auch im Vaudeville nicht, das sich auf einer Seitenlinie bewegt. Offenbach auf der Höhe findet in der vom Palais Royal entlassenen und schon bühnenmüden Hortense Schneider seine große Diva, die das ganze Kaiserreich aufregt, seine Helena, seine Großherzogin von Gerolstein, die sich über echte Herzoginnen lustig macht und ein wahrer Sprühregen von Geist, Anmut, Keckheit ist; in Anne Judic eine andere, die aus dem Weißwarengeschäft in das Chantant, von da in das Gaîté Theater kommt, in den Bouffes Parisiens ihren Ruhm begründet und in Reisen durch die Welt trägt.

Aber die Wienerin wird hier souverän. Ganz unmetaphysisch, von der Wirklichkeit bezaubert, gibt sie ihr auf der Bühne den vollen Reiz einer im Irdischen haftenden Natur. In der Operette kann sie plauschen, tanzen, ver-

führen. Es tut ihr nicht weh, aus der idealen Sphäre der Musik in die der Rede zu fallen; aus dem einfachen Grunde, weil Musik ja für sie nicht in idealer Sphäre schwebt, sondern nur dazu dient, dieses herrliche Leben noch berauschender zu machen. So lockt sie mit der Stimme, mit der Sprache, mit dem Gang; mit dem Tonfall, der alle Ecken der Worte abstumpft, und für Vertraulichkeit sorgt; sie ist schöpferisch und hat prachtvolle Einfälle. Denn sie ist ein Kind dieses Volkes, das sie versteht, wenn sie harmlos ist, und sie ebenso versteht, wenn sie in ihrem wolllüstigen Körper mit wohlbedachtem Aufbau die animalischen Teile betont. Einen Jux will sie sich machen. Und tut es so drastisch, daß sie nun schon längst die „fesche Pepi" heißt.

Da haben wir sie: Josephine Gallmeyer, einen Vorgeschmack der Hansi Niese. Sie bringt es fertig, Therese Krones zu übertrumpfen, dieses liebenswürdigste aller Sumpfhühner, die Freude der Leopoldstadt, Diva in Raimund und Bäuerle, Freundin eines falschen Grafen und wahren Raubmörders, lustigste und zierlichste Stegreifdichterin, begabte Schriftstellerin, endlich Roman- und Melodramheldin. Das „Brüderlein fein" aus dem kußseligsten aller Münder rührte ganz Wien. Unsere fesche Pepi also versucht in dem Melodram „Therese Krones" mit der Gestalt dieser reizendsten aller Soubretten den eigenen Namen zu verknüpfen und in die Köpfe zu hämmern. Nur etwas Geduld: im „Goldonkel" erkennt man ihre derbe Komik, ihre ganz niederträchtige Frivolität und G'stanzelnlustigkeit. Nun steigt und steigt sie von selbst. Unverwüstlich und respektlos, hat sie die Wiener in der Tasche, die sie als das Genie des Leichtsinns vergöttern und ihre kecksten Reime bejubeln. So darf sie selbst ihren Direktor Strampfer ohrfeigen, weil sie eine ganz reizende Handschuhmacherin im „Pariser Leben" ist.

Denn Offenbach hat Wien erobert. Wird ihm hier eine Hortense Schneider helfen? Mehr als das. Eines jener

Wunder begibt sich, die eine ganze Gattung emporheben. Die Operette als befruchtender Mittelpunkt wird der Herd vielseitigster Fähigkeit. Eine schöpferische Natur taucht auf, die alle fachliche Beschränkung niederreißt und zwischen Heiterkeit und Pathos engste Fäden knüpft. Die Grazerin Marie Geistinger ist nicht nur die persönlichste Kraft der Operette, sondern ein genialer Bühnenmensch, der Gesang, Rede, Spiel zu vollkommener Einheit bindet und alle Anlagen in langer, abwechslungsreicher Laufbahn zur Blüte bringt. Wo sie steht, ist sie ihrer Wirkung gewiß: die pikante, dreifach schöne Helena und Großherzogin von Gerolstein ist demnächst die verführerische Kameliendame. Ja, sie steigt vom Irdischen, dem sie alle Reize und alles Können einer sinnlichen Frau zur Verfügung stellt, zum Jenseitigen auf und wird zur eindrucksvollen Iphigenie. Und wie sie Operette, Effektstück und erhabenes Schauspiel in unermüdlichem Aufwärtstrieb sich zu eigen macht, dehnt sie ihren Wirkungskreis über Reichsdeutschland bis nach Amerika. Die Mitdirektorin des Strampfer-Theaters, das Mitglied des Leipziger Stadttheaters ist auch in der Berliner Friedrich Wilhelmstadt zu Gast und zeigt in der Hochblüte des Offenbachtums, welcher Steigerung eine aus der Mischung verschiedener nationaler Elemente geborene Kunst in der persönlichen Kreuzung französischen Bühnenstils mit österreichischem Temperament fähig ist.

Das Wienerische ist überall siegreich. Die scharfe Pointe Offenbachs ist ins Liebenswürdige umgebogen. Der Straußsche Walzer und das Wiener Herz bilden sich ihren Stil; in den Suppé und Millöcker erlebt die Wiener Note ihre Nuancen. Die Bourgeoisie der Gründerzeit ruht in der Operette von dem Kampf ums goldene Kalb aus. Zwischen Wien, das unaufhörlich Talente gebiert, und Berlin, das den hauptstädtischen Witz in die Gattung trägt und eine Anna Schramm, eine Elise Schmidt in die Wagschale wirft, arbeiten unermüdlich Operettenimpresarii, im Geschäft verflachen sich Werke und Menschen. Während das

Wienerische die in ihm eingeschlossenen Keime zur Sentimentalität in eine unwahre Rührseligkeit fortentwickelt, steuert das Variété und die amerikanische Tanzoperette ihre Akrobatik als neue Würzen bei, und das Berlinertum macht seine schnoddrige Forschheit und seine derbe Nüchternheit im unergiebigen Viervierteltakt geltend. Der unermüdliche Fabrikbetrieb unterwirft eine Bühne nach der anderen der Operette, die zuletzt noch den Czardasgeist in sich aufsaugt, und mit einem Riesenaufgebot von Ausstattungskunst wird der genießenden Menschheit ein über und überwürztes Gericht in wucherischem Serienspiel geboten. Die entscheidende Wirkung scheint in den Beinen zu liegen. Aber es ist doch, obwohl in der Schablone versteinert, der ewige Rhythmus, der erregt und dem Kitsch ergebene Menschen in die Häuser lockt.

Endlos der Zug der in diesem Betrieb wirkenden Eintagsberühmtheiten. Wo kann in solchem Rummel, der den Geist tötet und die Sinnlichkeit zersplittert, die Persönlichkeit gedeihen? Da ist sie schon. Wieder erkämpft sich, unter erschwerenden Umständen, das Oesterreichische den Sieg. Es durchpulst im Verein mit dem Jüdischen die Berliner Revue; geht aber nicht in ihr auf, sondern sucht ehrgeizig ein Höheres, eine neue Verknüpfung der Operette mit dem Geist und der Musik: Fritzi Massary schwimmt an der Oberfläche dieser metropolitanischen Kunst, die sie durch ihr Persönliches überwindet und umschmilzt. Eine Frau von mittlerem Wuchs sprüht Feuer, gibt im Zusammenklang mit dem Rhythmus die geistreiche Pointe, übt westlichen Zauber mit dem Vortrag des Kuplets, scheint ganz in ihrem Werk aufzugehen, über das sie sich doch mit überlegener Ironie erhebt. Sie wendet höchstes Raffinement in Natur; ist im Kostüm und im Innern immer neu und verwandlungsfähig; hüllt sich in Pelz und kostbare Stoffe wie eine Französin, trägt, wenn sie auf das moderne Gesellschaftskleid verzichten muß, auch das biedermeierische, auch die Krinoline mit vollendeter An-

mut, schreitet als Königin über die Bühne! Oh, Großherzogin von Gerolstein, die mit ihrem hineineskamotierten „O la la, O la la, Großpapa, Großmama" alle Männer, alte und junge, versklavt und doch ihrer spottet; o Krone aller Stubenmädchen, die in der Fledermaus auch einen Richard Strauß zu ihrem Rhythmus bekehrt. Vergaß ich, daß diese Stimme sich aus einer ersten Unsicherheit durch geduldiges Studium auf die Höhe ihrer Vortragskunst gehoben hat? Alle Offenbachrenaissance ist mit ihr verknüpft, die auch den schwächsten Lehár und Leo Fall über Wasser halten muß. Da ist Geistingerblut und der Stoff für jedes Schauspiel, für jede Oper. Nur ist die Massary klug genug, Sehnsucht zu wecken und sie nicht zu erfüllen.

Sie ist die Primadonna der Großstadtoperette.


Anna Storace

ABGESANG



FRITZI MASSARY ALS KAISERIN



FRITZI MASSARY ALS KAISERIN



FRITZI MASSARY ALS KAISERIN



FRITZI MASSARY ALS KAISERIN

mut, schreitet als Königin über die Bühne! Oh, Großherzogin von Gerolstein, die mit ihrem hineineskamotierten „O la la, O la la, Großpapa, Großmama" alle Männer, alte und junge, versklavt und doch ihrer spottet; o Krone aller Stubenmädchen, die in der Fledermaus auch einen Richard Strauß zu ihrem Rhythmus bekehrt. Vergaß ich, daß diese Stimme sich aus einer ersten Unsicherheit durch geduldiges Studium auf die Höhe ihrer Vortragskunst gehoben hat? Alle Offenbachrenaissance ist mit ihr verknüpft, die auch den schwächsten Lehár und Leo Fall über Wasser halten muß. Da ist Geistingerblut und der Stoff für jedes Schauspiel, für jede Oper. Nur ist die Massary klug genug, Sehnsucht zu wecken und sie nicht zu erfüllen.

Sie ist die Primadonna der Großstadtoperette.



Anna Storace

ABGESANG



FRITZI MASSARY ALS KAISERIN

Dies ist gewiß: die neuere Zeit hat dem Bühnensänger die Unbefangenheit genommen. Zeigt sie sich ihr zum Trotz als Torheit, dann fällt sie auf — als schöpferische Einfalt, dann wird sie vergöttert.

Er hat gegen eine Verschwörung der Geister zu kämpfen. Zunächst freilich will ihn Wagner einengen. Denn so sehr er auch im mittleren Sänger die Geste zu mechanisieren droht, er schärft die Gewissen.

Ihm aber setzt gerade in der Zeit seines unaufhaltsamen Aufstiegs ein Primadonnenkopf ein energisches Nein entgegen: Pauline Lucca.

Man steht vor der bisher letzten und tatkräftigsten Aeußerung eines Temperaments, das allen Forderungen einer bürgerlichen Musik und einer siegreichen Ensemblekunst mit der eigenen Einstimmigkeit widersteht. Ihr Melos, ihr Rhythmus wenden sich gegen die Vorschrift des Komponisten und den Taktstock des Kapellmeisters; die Primadonna ist stärker als sie, ja, auch als ein Teil des Publikums, dessen Mehrheit sich ihr freilich ohne Widerstreben gefangen gibt.

Die Zuschauer der werdenden Großstadt wollen den Genuß. Die Bühnengröße will ihn gewähren, verlangt aber als Lohn, daß man sie hätschelt. Das wird ihr bereitwilligst zugestanden. Das berauschte Ohr sagt zu allem ja. Das entzückte Auge tritt ihm bei. Die übrigen Sinne ergeben sich. Der Intendant weiß das und handelt danach, zumal er selbst innerlich die Sache der alten, der ältesten Kunst verteidigt. Und der Hof, der einer Primadonna den Glanz gibt, ist unserer Pauline Lucca hold.

Sie war in den vierziger Jahren geboren, als ein Naturschauspiel aufgefallen, gewaltsam aus dem Chor in den Vordergrund getreten und mit ehrgeizigstem Sichselbstbehaupten zu einer Macht geworden. Lilli Lehmann erzählt uns ja in ihren Erinnerungen von dem urfrischen Eindruck dieser Erzwienerin: wie sie etwa das „Schneuztüchel" mit der Frau Lehmann teilt, weil sie das ihrige vergessen hat. Aber Prag ist nur ein Vorspiel. Berlin, dessen Hofoper sie 1861 anwarb, gab ihr die Möglichkeit, alle ihre Trümpfe auszuspielen, selbst einen mächtigen Ministerpräsidenten, einen Bismarck, für ihre Reklame zu verwerten und als internationale Bühnengröße reich zu werden.

Ihr seht eine Miniaturausgabe des Typus Weib. Aber zwei dunkle, gebieterische Augen voll Sinnlichkeit fordern euch auf, euer Lächeln aufzustecken. Und eine Stimme von edelstem Metall, von einer warmen und doch zwingenden Tiefe, die unterste Grenze zweier Oktaven ist, bestätigen euch die Ausdrucks- und die Wirkungsfähigkeit dieses zierlichen Geschöpfes. Ihr Gesang ist beileibe nicht Belcanto. Den zu erreichen, hat sie zwar Ehrgeiz genug, aber nicht Zeit gehabt. Aber ihre Valentine oder ihre Selika beweist euch, daß sie alles Unvollendete in sich durch den Timbre zu verschleiern weiß. Und in ihrem Metall liegt die Möglichkeit zu schmeicheln und sich ins Herz einzusingen. Doch ist das nicht ihr eigentliches Feld. Der Schalk, der in ihr steckt, guckt hervor und wird ganz übermütig, wenn sie eine der beiden Zerlinen, die des Don Juan oder die des Fra Diavolo singt. Bei Mozart gibt es immer Krieg. Sie hat ihre eigene Art zu phrasieren, zu zögern und zu beschleunigen. Dieses Recht will auch der Page Cherubim für sich beanspruchen. Aber kein Mensch wird bestreiten, daß dieses Persönchen nicht nur ihr Köpfchen durchsetzt, sondern sich auch mit Anmut in der Hosenrolle bewegt.

Immerhin: es gibt mozarttreue Berliner, die murren. Sie halten mit ihrem Urteil nicht zurück. Doch wehe ihnen,

wenn sie sich allzu sehr hervorwagen! Pauline Lucca merkt es sich und wird es sie fühlen lassen. Der Intendant Botho von Hülsen nimmt in einem öffentlichen Anschlag für sie gegen Mozart und seine Getreuen Partei. Umsonst. Und es hätte keines Zwistes mit Susanne, keiner Ohrfeige auf offener Bühne bedurft, um den längst gefaßten Entschluß in ihr zur Reife zu bringen: Amerika lockte sie und hatte sie im Jahre 1872. Es war der aufsehenerregendste Kontraktbruch.

Aber wir wollen, um unsere eigene Sache besorgt, der Primadonna nicht nachlaufen. Es genügt zu wissen, daß die Lucca in ihrem vielbesprochenen Privatleben aus einer Baronin von Rhaden eine Freifrau von Wallhofen wurde, daß sie 1874 zurückkam und den Europäern von neuem die Köpfe verdrehte; daß sie aber, in ihrer Vaterstadt Wien als Mensch und als Künstlerin umschwärmt, die Welt in der neuentdeckten Carmen von 1880 an mit einer ganz persönlichen Schöpfung beschenkte.

*

Die Sammlung der Geister, die Richard Wagner wollte, trat also nicht ein. Wie der Spielplan sich zersplitterte, so verzweigten sich auch die Sänger. Aber der stärkere Wille, den sie über sich fühlten, der Zwang, sinnvoll mittätig zu sein, kam auch von denen, die nach Wagner schufen. Sie alle vermochten nicht mehr, ganz unbefangen, ganz unbesonnen nur auf die Wirkung der musikalischen Phrase zu bauen. Das Drama suchte einen jeden von ihnen heim. Dem jüngeren Verdi war es schon in die Cantilene, in den Rhythmus, in seine Sforzati, Crescendi, in seine Tutti geströmt, dem alten ward es zur linienhaft gestaltenden Kraft. Aber immer noch konnte in Verdi der Sänger, wenn er frei ausatmete, sich auf den Meister berufen.

Eine heftige Wandlung brachte der Verismo. Er war die Absage an die Unbedenklichkeit, die man als italienisch ansprach; ein Versuch, die starken Effekte des bewährten heimischen Theaters für die Oper zu gewinnen und ihr doch den sinnlichen Reiz des lyrischen Selbstgesprächs zu erhalten. Von Mascagni über Leoncavallo zu Giordano und Puccini: eine Reihe von maestri, die den Schauspieler im Sänger, wenn auch oft mit rohen Mitteln, zur Tätigkeit zwingen. Sie regen ihn nicht nur zur bezeichnenden Geste, sondern auch zu einer neuen Verbindung von Arie und Parlando-Stil an.

Und zur stärksten Leistung treiben die Neueren und Neuesten wie Schillings, Richard Strauß und Schreker. Hier, wo zum Teil literarische Texte Musik gebären, wo Hugo von Hoffmannsthal auch das Milieu in die Oper einstellt und Strauß es schildert, wird vom Singschauspieler Außerordentliches gefordert: zumal in Salome und Elektra, wo die Menschenstimme aus dem Gleis singbarer Intervalle herausgedrängt und zu einem dramatisch auftrumpfenden Instrument gemacht wird.

Das sind neue Forderungen an die in der Oper wirkende Persönlichkeit, die nun mit einer Vielheit von Begabungen für das Werk einzustehen hat und in Gefahr ist, eine im Durchschnitt schon geschwächte Sinnlichkeit durch die immer wachen Kräfte des Intellekts zu lähmen, sich selbst ins Problematische zu verlieren und nur selten zu steigern.

Auch von anderer Seite nähert sich dem dramatischen Sänger Zwang und Versuchung: der Naturalismus des Schauspiels will ihm seine Gesetze vorschreiben, und die Opernregie ist an der Arbeit, sie auszuführen.

Hier wird Grundlegendes berührt: die Frage nämlich, ob die naturalistische Geste je für die Darstellung in der Oper zu brauchen ist. Die Ueberzeugung, daß Musik Allgemeingefühle darstellt, antwortet mit Nein und verlangt die symbolische Geste.



Pauline Lucca

Aber die Opernregie ist im allgemeinen ebenso anspruchsvoll wie unzulänglich. Der ausgediente, durch eigene Vergangenheit und veraltete Anschauung gebundene Sänger oder der gescheiterte, der Musik meist fremde Schauspieler wagt sich an die schwierigste der Aufgaben. Daneben freilich wirkte bis jüngst an weithin sichtbarer Stelle ein Liebhaber-Intendant. Oder, im Ausnahmefall, ein großer Kapellmeister wie Gustav Mahler. Alle, außer dem Liebhaber-Intendanten, bekämpfen die Selbstherrlichkeit des Sängers. Aber unter ihnen fordert den stärksten Verzicht der Schauspielerregisseur vom Schlage Gregors, der in Direktor Carré in Paris die Bestätigung eigener Neigungen gefunden hat. Und man konnte in der an Anregungen sonst fruchtbaren Berliner Komischen Oper die Wirkungen einer musikfernen Schauspielerregie beobachten, während im Königlichen Opernhause die Macht des von Amerika umworbenen „Star" durch höhere dramatische Rücksicht kaum eingedämmt war.

Die Verhältnisse sind zwingend. Sie mögen zwar die Unbefangenheit und Torheit verhindern, aber sie müssen auch aus der Reibung zwischen Sänger, Drama, Ensemble eine neue Persönlichkeit hervorgehen lassen, die das Beste, ihre Sinnlichkeit, nicht verloren hat.

Aber da hemmt schon die Treibhauskultur der Opernschule das Werden einer Primadonna, die Persönlichkeit werden soll. Eben sahen wir Pauline Lucca aus dem Chor in ihre Einzelrolle auf der Bühne hereinwachsen. Die neuere Sängerin ist in der Regel eine Zierpflanze, ohne Urwüchsigkeit, nicht aus innerer Notwendigkeit des Bühnenmenschen, sondern aus dem Entschluß der stimmbegabten Sängerin in die Opernlaufbahn gekommen. Und die Opernschule vollendet das Werk der Zähmung einer von Hause aus nicht unbändigen Frau, deren Bürgerlichkeit trotz manchem Abenteuer unangetastet bleibt. Diese Schule versorgt sie mit alten Posen aus dem Hausrat verkalkter

Theaterei und tut das ihrige, die Entwicklung im modernen Sinn zu hindern. Denn der auf den Ton bedachte Kunstjünger ist nur zu gern bereit, die seinem Gesang günstigste Stellung zu wählen und jede unbequeme, aber ausdrucksvolle zu meiden.

Schwierig gewiß das Problem, Persönlichkeit und Ensemble in Uebereinstimmung zu bringen; jener ein völliges Sichausleben zu gestatten und ihr doch die Rücksicht auf das Sicheinspielen aufzuerlegen. Nur wo das Blut eine zweifache Begabung speist, nur wo ein übermächtiger Theaterinstinkt eine gefügige Stimme mit sich zieht, hört es auf Problem zu sein, wird die Schablone überwunden, und das große Staunen über das Wunder der Persönlichkeit tritt ein.

*

Man sage nicht, daß die neuere Zeit es uns ganz vertreibt. Denn gerade aus der Vielheit der Richtungen, die sich trotz Wagner naturgemäß entfalten, wird eine Vielheit von Erscheinungen geboren.

Das Startum, tausendfach bekämpft, zeigt sich in wechselnden Formen. Solange das Dollarland lockt, kann es auch, sollte man glauben, in Europa nicht untergehen. Berlin, Wien, Paris, London und Italien sorgten für seine Erhaltung.

Die Stagione scheint allerdings in Deutschland überwunden: ein Beweis für den Fortschritt der Ensemblekunst, dem auch der Star Rechnung zu tragen hat. Ein Caruso schon hat ja die Vereinzelung auf der Bühne aufgegeben; der vorbildliche, nach Willen und Erkenntnis tonfärbende Sänger ist, in einem begrenzten Spielplan, ein auf das Zusammenspiel eingestimmter Schauspieler, der den Don José ergreifend, erschütternd gestaltet; aber auch oft nichts weiter als ein routinierter Virtuose, weil ja kein Karneval mehr mit rasch folgenden Neuheiten seine

schöpferische Leistung fordert. Und das war am Ende auch der immer springlebendige d'Andrade geworden, der den Don Giovanni als Abkömmling eines erotischen Harlekin packend gab. Oder der Schwede John Forsell, der die Kopie des romanischen Bühnenkünstlers als Rossinischer Figaro und Mozartscher Almaviva in eigener wirksamer Manier nachzuzeichnen wußte.

Italien schenkte uns in diesen Jahrzehnten viel: eine Franceschina Prevosti durchpulste als Violetta vollendete Koloratur mit dramatischer Kraft und Schattierungsfähigkeit, eine Gemma Bellincioni gar, mit dem Verismo groß geworden, hatte nächst der ausdrucksreichen, sinnlichen, wenn auch nicht bis ins letzte ausgefeilten Stimme die große Wandlungsfähigkeit und die völlig schablonenfreie Geste, die sie bis in den Bereich der Straußschen Salome trug. Und allein etwa stand, wenn man ihn mit einem durch das Spiel der Hände ausgezeichneten Scotti verglich, der große, von jedem dramatischen Gedanken unberührte Bariton Battistini.

Ein reicher Segen kam von Oesterreich. Wien hatte längst in Marie Witt eines der größten Stimmwunder, eine der packendsten Gestalten der Opernbühne verloren. Aber dieser Boden ist unerschöpflich an Primadonnen. Nicht nur die Singfreudigkeit der Stadt erzeugt sie: die Neugier, das Salon-, Zeitungs-, Cafégeplausch begleitet sie auch bis in ihr Privatleben und erhält sie in Geltung, auch wenn sie verblüht sind. Die trillerselige, eiskalte Selma Kurz war dort Opernkönigin. Aber an der gleichen Stelle erinnerte eine Gutheil-Schoder an die höhere Pflicht der Sängerin. Von der Musik aus empfindet sie das Drama, das sie mit gewissenhaftem Studium herausschält, ist nicht nur die beste deutsche Carmen, sondern eine Elektra, die alles Widerhaarige in Musik, wenn auch nicht in vollkommenen Ton, aufzulösen weiß. Und eine Mildenburg, die mit ihr treu zu Mahler hielt, bedeutet eine der stärksten drama-

tischen Kräfte der deutschen Opernbühne: hier wird Wagnersches Pathos noch einmal Natur, Brünhilde zu einem elementaren Wesen. In besessenen Augen glüht eine fanatische Liebe zur Kunst, und die Hoheit der Erscheinung meidet alles Statuenhafte. Freilich kann die Blütezeit der Künstlerin, die sich in ihrem Feuer und im Kampf mit ihrer Stimme verzehrt, nur kurz sein.

Die schrankenlose Wiener Sinnlichkeit feiert ihre Siege in Marie Jeritza, einer gesegneten, ungeistigen Zigeunernatur, die noch als Ariadne einen Nachklang ihres Wesens gibt. Und Zerbinetta lebt durch die ganz anders geartete Wienerin Marie Ivogün, die eine durch Zierlichkeit begrenzte, aber in der Anmut unnachahmliche Ausdruckskoloratur für die Oper einsetzt.

Vergessen wir aber uns selbst nicht: nicht die amerikanische Geraldine Farrar, eine anmutige Manon und Butterfly, nicht eine Frieda Hempel, die bei der Zierkunst begann, Nachtigallensang vortäuschte und sich bis zur poesievollen Feldmarschallin im Rosenkavalier steigerte, Helene Wildbrunn, die eine bürgerlich treue, immer schönsingende Wagnersängerin und trotzdem eine scharfgeprägte Isolde ist; eine Martha Leffler-Burckard, die Wagner, Linie und Pathos um den Preis einer dauerhaften Stimme erreichte, eine Melanie Kurt oder eine Margarethe Arndt-Ober, die wie die Hempel jenseits des Ozeans ihr Glück suchten; beide zunächst starke stimmliche Werte. Oder Cläre Dux, die süße Kantilenen spinnt und mit ihrer Musik ein blasses Inneres verhüllt; oder Lola Artôt de Padilla, der Désirée Tochter, die romanische Anmut in unser Klima trägt; oder endlich Sigrid Onegin, ein neues, unerschöpfliches Stimmwunder, aber unprimadonnenhaft in ihrer Einfachheit und Herzlichkeit. Und es fesselten auch die nun von der Bühne abgetretene Meisterin der Instrumentalcoleratur Emilie Herzog, die rassige Eva von der Osten, die hochdramatische Ottilie Metzger, die Mozartsängerin Elisabeth Schumann, einzig in ihrer Beschränkung



BARBARA KEMP ALS CARMEN

auf jenes Kunstgebiet, auf das eine kernige Stimme, außergewöhnliches Können und innere Musik sie weisen.

Die große sinnliche Kraft, die uns bezwingt, atmeten zwei: Emmy Destinn, eine Natur, die dem reinen, mit prächtiger Schallkraft ausströmenden Ton den Atem ihrer unerschöpflichen Geschlechtlichkeit einhauchte und allen Hemmungen ihrer Rundlichkeit zum Trotz die Illusion einer Santuzza, einer Carmen, einer Tosca, einer Aida, einer Donna Anna und Salome zu geben weiß. Es ist ein völliges Sichhingeben dieser Böhmin, die den Namen ihrer Lehrerin angenommen hatte und ihn berühmt machte. Sie ging von Berlin, das sie nicht zu halten wußte, über die Bühnen des Auslandes, über Amerika in ihr Böhmen, deren nationale Primadonna sie ist.

Und Barbara Kemp. Hier sind am Werk eine sinnliche hingebungssüchtige Naturkraft und ein fieberhafter Eifer das Drama auszusprechen. Man erlebt von neuem den Kampf einer Stimme, die nach höchster Veredelung des Klanges strebt, aber Mühe hat, gleichen Schritt mit dem Ausdruck zu halten. Es gibt Höhen und Tiefen, Fülle und Flachheit des von innen gespeisten, immer ergiebigen Tones; nie aber eine tote Stelle. Denn der künstlerische Mensch ist immer wach. Er hat die Forderungen der neuen Zeit, der neuen Werke gehört, und er fügt sich ihnen mit dem Zusammenklang von Selbstbewußtsein und Selbstlosigkeit, von Persönlichkeit und Ensemblegeist. Der untrügliche Instinkt schafft die freie Geste und löst alles Problematische in eine Leistung von stärkstem Eindruck auf. Heut ist sie die Aida, morgen die Mona Lisa, dann die Salome, die selbst den Tanz wagt und mit einem schmiegsamen Körper durchführt, und endlich die Donna Anna, die über allen Belcanto hinweg eine leidenschaftliche Rächerin ihrer Ehre wird. Hier ist nicht das Format, aber der künstlerische Wille einer Schröder-Devrient.

*

Denn sie war ja, so weit wir blickten, die einzige Primadonna, die durch den Rausch zum Kunstwerk kam. Die anderen wollten nur den Rausch um seiner selbst willen, oder sie begnügten sich mit kühler Apollinik, oder endlich blieben am reinen Ton haften.

Dieser Belcanto, soweit er Koloratur ist, erweist sich ja zuletzt als Trugbild. Nie wird die Stimme den Triller des Vogels oder den des Instruments erreichen. Die Technik, die sich um Skalen müht, endet in Leerheit und Eitelkeit.

Für die Primadonna umdüstert sich der Himmel. Sie kann zwar immer noch von ihren Triumphen erzählen, auch wenn sie die Bühne mit dem Podium vertauscht und etwas von dem Zauber der szenischen Wirkung in die nüchterne Konzerthalle trägt.

Aber der vierte Stand, zieht herauf, und scheint die Primadonna zu bedrohen. In weitem Umkreis ist nur wieder eine Schröder-Devrient das Kind des Volkes, das dem Volk alles, dem König nichts geben will. Alle anderen lebten im Sonnenglanz der Höfe.

So scheint auch für sie Götterdämmerung angebrochen. Sie müßte sich denn, als ein neues Wunder, zu der Persönlichkeit wandeln, die den Beifall des Volkes ersehnt, aber, mit der Kraft der Sinnlichkeit ausgerüstet, selbstlos zur Höhe der reinen Kunst emporsteigt.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

G

H

J

K

L

M

